*MASTER NEGATIVE*
*NO. 93-81324-5*

MICROFILMED 1993

COLUMBIA UNIVERSITY LIBRARIES/NEW YORK

as part of the
"Foundations of Western Civilization Preservation Project"

Funded by the
NATIONAL ENDOWMENT FOR THE HUMANITIES

Reproductions may not be made without permission from
Columbia University Library

# COPYRIGHT STATEMENT

The copyright law of the United States - Title 17, United States Code - concerns the making of photocopies or other reproductions of copyrighted material.

Under certain conditions specified in the law, libraries and archives are authorized to furnish a photocopy or other reproduction. One of these specified conditions is that the photocopy or other reproduction is not to be "used for any purpose other than private study, scholarship, or research." If a user makes a request for, or later uses, a photocopy or reproduction for purposes in excess of "fair use," that user may be liable for copyright infringement.

This institution reserves the right to refuse to accept a copy order if, in its judgement, fulfillment of the order would involve violation of the copyright law.

*AUTHOR:*

BREITENBACH, LUDWIG PHILIPP

*TITLE:*

UBER DEN ENTWICKELUNGS-

*PLACE:*

WITTENBERG

*DATE:*

1849

Master Negative #

93-81324-5

COLUMBIA UNIVERSITY LIBRARIES
PRESERVATION DEPARTMENT

**BIBLIOGRAPHIC MICROFORM TARGET**

Original Material as Filmed - Existing Bibliographic Record

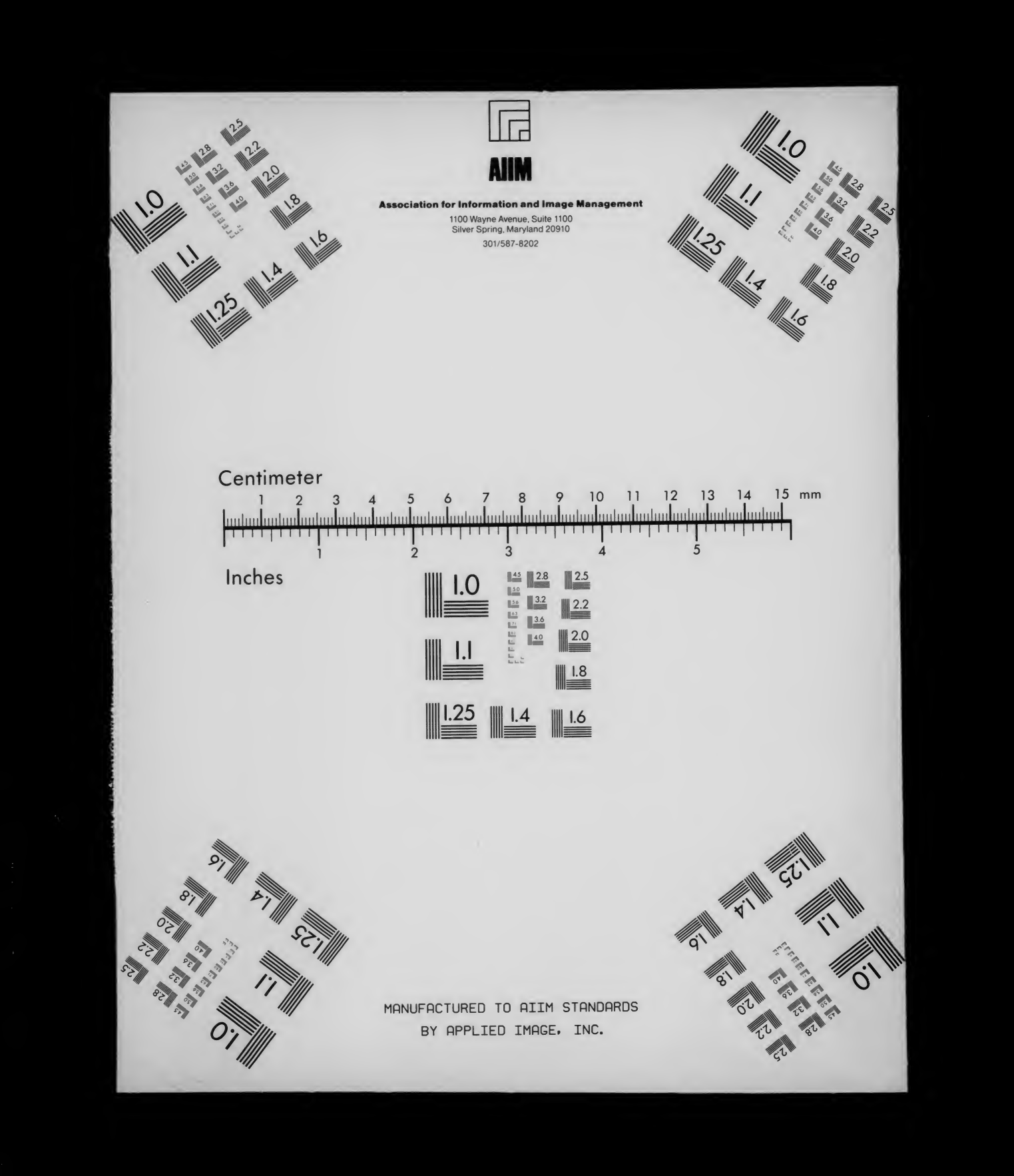
Dissertation

GR97 Breitenbach, Ludwig Philipp. 1813-85.
B74 Über den entwickelungsgang der
Götheschen poesie bis zur italienischen reise.
Wittenberg 1849. Sq.8. 22 p.
53193 Wittenberg (Ger.)-Gymnasium.
Programm.

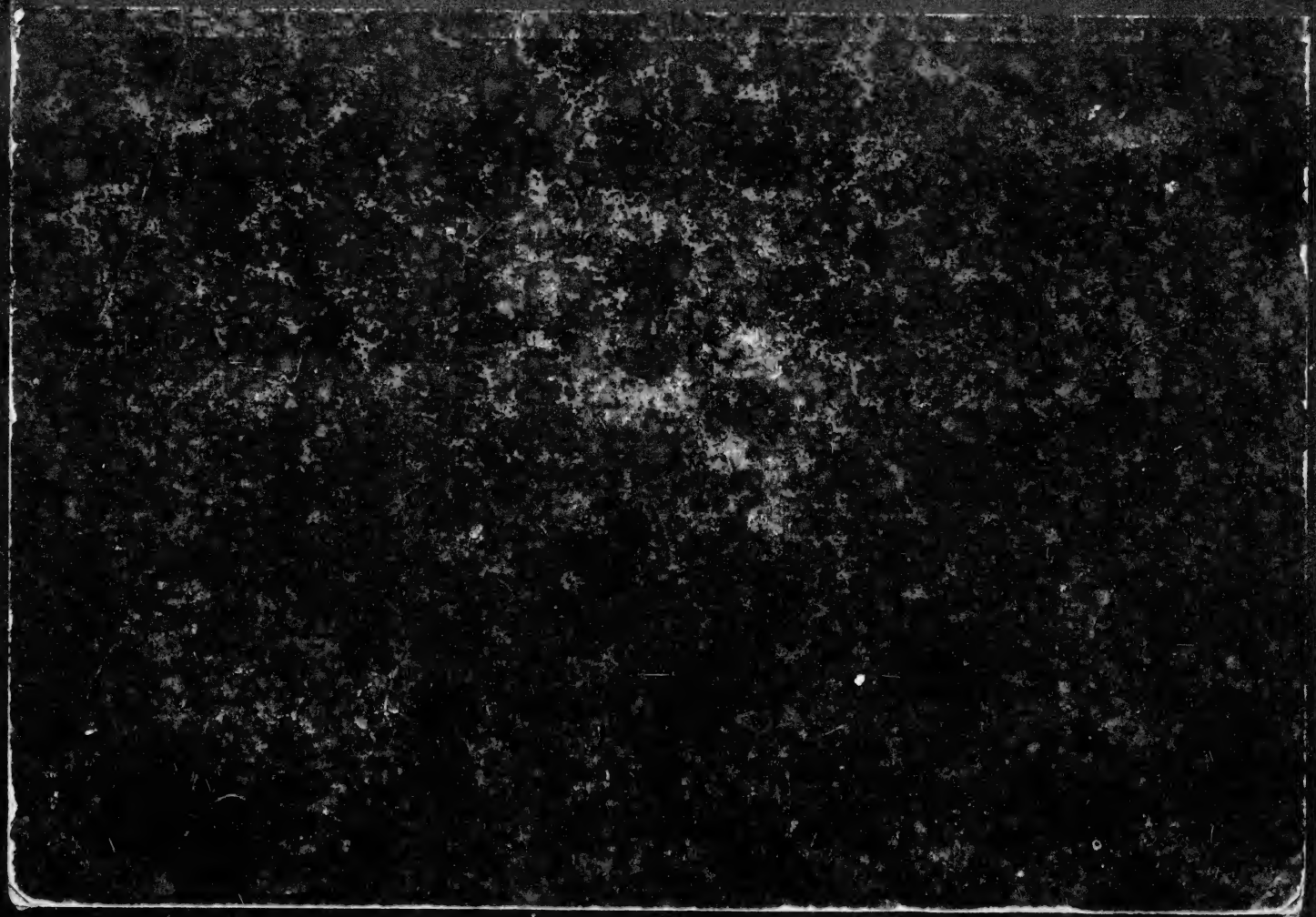
Restrictions on Use:

TECHNICAL MICROFORM DATA

FILM SIZE: 35mm REDUCTION RATIO: 13 1/2 x
IMAGE PLACEMENT: IA (IIA) IB IIB
DATE FILMED: 4/26/93 INITIALS Emc
FILMED BY: RESEARCH PUBLICATIONS, INC WOODBRIDGE, CT


AIIM
Association for Information and Image Management
1100 Wayne Avenue, Suite 1100
Silver Spring, Maryland 20910
301/587-8202
Centimeter
Inches
MANUFACTURED TO AIIM STANDARDS
BY APPLIED IMAGE, INC.

GR97-B74



GUSTAV E. STECHERT
810 Broadway
NEW YORK.

GR97 B74
Q

Columbia College
in the City of New York

Library.

# Ueber den Entwickelungsgang der Götheschen Poesie bis zur Italienischen Reise.

Ist es die Aufgabe der Dichtkunst — sowie überhaupt jeder schönen Kunst — die Idee der Menschheit, d. h. das Schöne und ewig Wahre im Menschenleben, in sinnlich-schöner Form darzustellen, so werden sich die Produktionen des Dichters auf jeder seiner Entwickelungsstufen um so vollkommener gestalten, je naturgemäßer sich jene Ideen in ihm bilden, erweitern und nach Inhalt und Form mehr und mehr verklären. Kein Dichter, kein Mensch vielleicht ist in dieser Beziehung bevorzugter gewesen als Göthe, der an Leib und Seele gesund und auf das Glücklichste organisirt und in den äußeren Lebensverhältnissen so begünstigt war, wie es nur selten einem Musensohne zu Theil geworden. Indem er es verstand, von dem, was ihm Natur und Glück so reichlich geboten, überall den seiner Individualität gerade entsprechenden Gebrauch zu machen, mußte es ihm gelingen, indem sein poetischer Genius seinen Lauf von der Natur aus begann, mit Ueberwindung aller der Stadien, die für seine letzte Vollendung nothwendige Durchgangspunkte waren, endlich zum Ideal hindurchzudringen. Wie und auf welchem Wege ihm dieß gelungen, wie der Dichter des Götz allmählich zum Dichter der Iphigenie geworden, das hat in neuster Zeit Rosenkranz in seinem Buche: Göthe und seine Werke vortrefflich ausgeführt.

Rosenkranz unterscheidet in dem Wirken unseres Dichters drei Perioden: die des genialen Naturalismus, die des klassischen Idealismus und die des eklektischen Universalismus. Die erste Periode rechnet er bis zum Jahre 1779. Sie war für Göthe die Zeit des Erfindens; denn die ersten Ideen zu fast allen seinen Dichtungen drängen sich in diese Periode zusammen. Was er aber bis zu dem angegebenen Zeitpunkte wirklich vollendet hat: Götz von Berlichingen, Leiden des jungen Werthers, Clavigo, Stella, die Geschwister, und was aus dieser Zeit Fragment geblieben ist, wie die Entwürfe zum Mahomed, Ahasverus und Prometheus, alle diese Produktionen tragen das Gepräge eines zwar reich begabten und mit der tiefsten Kenntniß der menschlichen Natur ausgestatteten, aber doch noch nicht durch Kunststudien, wie sie Göthe vor und auf seiner Italienischen Reise gemacht hat, geläuterten Genies. Die zweite Periode geht bis zum Ende seines Mannesalters, d. i. bis zum Jahre 1810. In ihr erreichte Göthe in den idealen Schöpfungen: Iphigenie auf Tauris, Torquato Tasso, Römische Elegien, Hermann und Dorothea, Natürliche Toch-

ter, Faust, Wilhelm Meisters Lehrjahre, Wahlverwandtschaften, den Höhepunkt seiner poetischen Thätigkeit. Die dritte Periode endlich, von 1810 an, begann er mit einem Rückblick auf sein Leben bis zur Uebersiedelung nach Weimar (1775) in Wahrheit und Dichtung, und warf sich, hierdurch gleichsam verjüngt, noch einmal in eine lyrische Stimmung hinein, die im westöstlichen Divan ihren Ausdruck fand. Dabei fuhr er fort, sein reiches Wissen im Gebiete der Natur wie der Kunst unabläßig zu erweitern, und faßte endlich seine gesammte Welt- und Lebensanschauung in den Wanderjahren und im zweiten Theile des Faust zusammen. — Rosenkranz begnügt sich nun — dem Plane seiner „Vorlesungen" entsprechend — nach ausführlicher Erörterung des Charakteristischen der drei Perioden, Inhalt und Idee der einzelnen Produktionen so darzulegen, daß er, inwiefern letztere jenes Charakteristische an sich tragen, nur im Allgemeinen, in mancher Beziehung auch gar nicht andeutet. Da es aber von großem Interesse und für ein gründliches Verständniß Göthescher Poesie von Bedeutung zu sein scheint, das specielle Verhältniß der einzelnen Werke zu dem allgemeinen Standpunkte, den der Dichter in den verschiedenen Perioden einnimmt, in ethischer und künstlerischer Beziehung bestimmt nachzuweisen, so soll es der Vorwurf dieser Einladungsschrift sein, Göthes Poesien nach Inhalt und Form zu diesem Zwecke durchzugehen. Müssen wir jedoch, mit Rücksicht auf den Raum, auf eine Behandlung des Ganzen, um auch nur eine annähernde Lösung der gestellten Aufgabe zu ermöglichen, verzichten, so wollen wir uns auf die beiden ersten Perioden und zwar auf die Zeit bis zu Göthes Rückkehr aus Italien beschränken. Ist dieß doch gerade der Abschnitt von Göthes Leben, in dem sich das Naturgemäße in der Entwickelung unseres Dichters vorzugsweise kenntlich macht, und der darum unstreitig ein überwiegendes Interesse in Anspruch nimmt.

# Erste Periode.

## Genialer Naturalismus.

Göthes erstes Auftreten fällt in eine Zeit, in der Ueberkultur und Unnatur das Leben und die Litteratur der Deutschen noch in vielfacher Beziehung gefangen hielt. Hatten auch, wie in Frankreich Rousseau und Voltaire, so namentlich Klopstock und Lessing in Deutschland für eine Befreiung aus diesen Zuständen kräftig und nicht ohne Erfolg gewirkt, so wurde doch das gebildete Publikum immer noch von einem modern-französischen Geschmack beherrscht, der, bei dem ihm eignen Mangel an sittlichem Gehalt und an echter Natürlichkeit, um so nachtheiliger wirkte, je anmuthiger und verführerischer die Formen waren, in die der geschickteste und geistreichste Repräsentant dieser Richtung, Wieland, seine Ideen zu kleiden wußte. Auch in den socialen Beziehungen, in Sitte und Sprache befand sich unsere Nation noch in gänzlicher Abhängigkeit von ihrem gebildeteren Nachbar, und in Folge davon krankte die Gesellschaft an einem unfreien, unsittlichen und verschrobenen Wesen, das besonders in der Schroffheit des Ständeunterschiedes und in den Intriguen und Cabalen des Hoflebens seine Nahrung und seinen Ausdruck fand. Diesen Mangel an gesunder Natürlichkeit, von dem das deutsche Volk in seinen gebildeten Schichten so mächtig inficirt war, konnte Niemand lebhafter und tiefer empfinden als Göthe, weil er gerade vor vielen Anderen den unabweisbaren Drang und die entschiedene Bestimmung in sich fühlte, sich mit der Natur, dem Urquell alles Wahren und Schönen, im möglichsten Einklang zu wissen. Ist überhaupt eine tüchtige Sittlichkeit undenkbar, die nicht in dem



Boden jener echten Natürlichkeit wurzelt, so wird vor Allen der Dichter, der unserem geistigen Auge das Ideal edler Menschlichkeit zeigen soll, sich alles dessen zu entledigen haben, was ihn der Natur entfremdet. Um also die idealen Erscheinungen eines Egmont, eines Tasso, einer Iphigenie, einer Eleonore schaffen zu können, mußten in Göthe's Seele erst die naiven Gestalten eines Götz, eines Werther, einer Marie (Götzens Schwester) einer Lotte lebendig geworden sein. — Betrachten wir Göthes Leistungen in seiner ersten Periode von diesem Gesichtspunkt aus, so wird uns die hohe Bedeutung klar, die dieselben für die spätere Entwickelung seines Dichtergeistes in Anspruch nimmt. Er legte hier die breite und sichere Basis für den prachtvollen Bau, den sein mächtiger Genius neben und über den dürftigen Hütten, in denen die — mit spärlichen Ausnahmen — verkommene Poesie der Deutschen bis dahin Raum gefunden hatte, sich erheben lassen sollte. Es galt also zunächst, das rein Menschliche im Menschen und das Naturgemäße in der Poesie zur Anerkennung zu bringen. Wie dieß unserem Dichter gelungen, und welche Phasen er dazu durchmachen mußte, das wollen wir jetzt an seinen einzelnen Produktionen nachzuweisen suchen.

## Erster Abschnitt.

Im Götz von Berlichingen, seinem ersten Epoche machenden Stück, führt uns Göthe deutsche, biedere, edle Naturen vor im Konflikt mit den politischen und socialen Mißständen des zu Ende gehenden Mittelalters. Diese ehrlichen, durchsichtigen Charaktere sind Götz, Sickingen, Lerse, Götzens Frau und seine Schwester Marie. In Götz ist es die ursprüngliche, sittliche Kraft, die sich fühlt, hadersüchtigen, intriguanten Fürsten und einem schwelgerischen, unsittlichen Hofleben gegenüber. Er ist Naturalist in seinen Ansichten vom Recht, von der Erziehung, von der Religion. Er möchte Allen zu ihren natürlichen Rechten verhelfen, sich selbst, dem übervortheilten Bürger, dem geknechteten Bauer. Seinen Kleinen will er durch unmittelbare Anschauung unterrichtet wissen und, ehe er Geographie studirt, soll er jeden Weg und jeden Steg um seines Vaters Burg kennen lernen. Er sympathisirt mit Bruder Martin, den die mit der Natur streitenden Gelübde des Gehorsams, der Armuth und der Ehelosigkeit zu Boden drücken. Während — der Auflösung der öffentlichen Zustände entsprechend — die Zerrissenheit des Familienlebens in der Episode des charakterlosen Weislingen und der verführerischen Adelheid dargestellt wird, zeigt uns die Burg des ehrenfesten Ritters ein schlichtes Hauswesen und eine von Thätigkeit, Innigkeit und Gottesfurcht getragene Ehe. Um den biederen Hausherrn gruppiren sich in treuer Liebe Frau, Kind, Schwester, Schwager, Freund und Diener. So wie sie auf ihn in großer Bedrängniß mit unbedingter Zuversicht blicken, so sind sie auch bereit, für ihn und mit ihm das Aeußerste zu tragen. Treu und arglos, setzt er im Anderen eine gleiche Gesinnung voraus; fest und gerade in allem seinem Thun und Reden, wählt er überall den kürzesten Weg, um zu dem Ziele zu gelangen, das er einmal für gut und recht erkannt hat. So treibt ihn sein Rechtsgefühl, bei allgemeiner Rechtslosigkeit, das Gefühl seiner Kraft, bei der Ohnmacht der öffentlichen Gewalt, über die Grenze des Rechts und über die Befugniß des Individuums hinaus. Ein Mann der Selbsthülfe und, zuletzt — obwohl in bester Absicht — Anführer der rebellischen Bauern, wird er, trotz seines edlen Strebens, durch die Schuld seiner Zeit und durch eigne Schuld in Kollisionen hineingezogen, denen er unterliegt. Der Held geht also zwar zu Grunde — und er muß zu Grunde gehen, weil die objektive Berechtigung, die sein Standpunkt hat, in das Uebermaß subjektiver Willkühr überschlägt —; aber in dem moralischen Eindruck, den die gediegene, kernhafte Natur des Götz und seiner Gefährten

141860

und unter den Frauen besonders Marie mit ihrer schmucklosen, echten Weiblichkeit auf uns macht, liegt eine Macht, die uns mit dem trüben Ausgange des Stücks versöhnt und uns zugleich eine sittliche Befriedigung gewährt, die allerdings noch vollkommener sein würde, wenn wir Götz freudiger sterben sähen.

Wie aber Götz von Berlichingen seine Bedeutung darin hat, daß er uns kräftige, gesunde Charaktere zeigt, die von dem Gifte der Kultur und des Herkommens unversehrt geblieben sind, so trägt auch die Einkleidung und die Oekonomie des Stücks das sichtbare Gepräge einer Reaktion gegen unberechtigte und unnatürliche Convenienz in der dramatischen Kunst. Während man bisher, mit seltenen Ausnahmen, die Stoffe vom Ausland entlehnte, während Klopstock und Wieland dieselben aus dem griechischen oder germanischen Alterthume wählten, gab Göthe, nachdem Lessing hierin bereits Bahn gebrochen, seiner Tragödie einen echt nationalen Inhalt. Sie giebt das leibhaftigste, treueste Bild deutschen Lebens zu einer Zeit, die nicht dem grauen Alterthum angehörte, die vielmehr, nur drittehalb Jahrhunderte zurückliegend, der Entstehungszeit des Götz nicht unähnlich, eine Neugestaltung des kirchlichen und politischen Lebens gebären wollte, und die eben wegen der Auflösung und Schwäche, die solchen Uebergangsperioden nothwendig eigen ist, besonders passend schien, der kräftigen Gestalt eines Götz den gehörigen Hintergrund zu geben. Die Einrichtung des Stückes anlangend, so steht sie zu dem bis dahin — trotz Lessing — noch immer nicht verdrängten französischen Theater mit seinen drei Einheiten in direktem Gegensatze. Die Lokalität, die hier alle Augenblicke wechselt, zerstreut sich über einen großen Theil des südlichen Deutschlands. Das Drama zieht sich hin durch ein Menschenalter, und die Handlung, die sich in fast tumultuarischer Folge entwickelt, hat einen Mittelpunkt nur an dem Helden des Stücks. Der Dichter gestaltet seinen Stoff in Shakspeareschem Geiste, aber frei und selbstständig, und giebt, unbekümmert um Gottschedsche oder irgend andere Kunstregeln, dem nach Diderot von Lessing aufgestellten, von diesem aber nachher selbst wieder beschränkten, Natürlichkeitsprincip die möglich-weiteste Ausdehnung, indem er letzteres selbst in der lokalen Färbung der Sprache und in der Wahrheit und Derbheit des Ausdrucks bis zu einem bis dahin fast unerhörten Grade zur Anwendung bringt.

Sahen wir in Götz einen tüchtigen Charakter, einen Mann der That, der im Kampfe mit den krankhaften politischen und socialen Zuständen seiner Zeit durch die ungebändigte Kraft seiner Gesinnung zu Grunde geht, so finden wir in den Leiden des jungen Werthers die Geschichte eines Gemüths, das an den Klippen der gesellschaftlichen Kultur durch seine Schwäche scheitert. Die Unnatur des Lebens, die Absonderung der Stände, das blasirte, inhaltslose Treiben des Adels, in das er sich durch seine diplomatische Karriere mitten hinein gezogen sieht, das schale, thatenlose Dasein in einer Welt, in der sich der Mensch zu sittlicher und intellektueller Vollendung hinaufzuarbeiten die Bestimmung hat — alles das verletzt Werthers weiches, für Schönes und Edles begeistertes Herz. Er wendet sich daher ab von der Gesellschaft und sucht das auf, was ihr abhanden gekommen ist — die Natur. Die Natur beruhigt und entzückt ihn in der stillen, anmuthigen Landschaft, im einfachen Landmanne, in den Kindern, die sich ihm traulich nähern, im Homer, wo er einer steifen, adligen Gesellschaft entflohen, den Besuch des Odysseus bei dem „göttlichen Sauhirten" liest, und später erst, da seine Sehnsucht zur entschiedenen Gemüthskrankheit geworden, in Ossians Dämmerwelt. Aber alles dieß füllt sein Verlangen nach Genuß, wie ihn sein warmes Herz und sein gebildeter Geist erstrebt, nicht aus. Es fehlt ihm eine mitempfindende Seele. Da führt ihm der Zufall plötzlich ein Wesen zu, das alles das besitzt, was ihm fehlt, alles das, wonach er sich längst mit Schmerzen gesehnt, und was er, nach seinen bisherigen Erfahrungen, nur im Reiche der Dichtung existirend glaubte. Lotte



ist ein Weib von hellem Verstande, von feinem und tiefem Gefühle, und mit einer schönen Bildung des Geistes verbindet sie jene Naivetät der Gesinnung, die jedweder Bildung erst den Werth eines wahrhaft sittlichen Gutes verleiht. Die Sicherheit ihres Verhaltens, eine Folge des Gleichgewichtes, in das sich Natur und Kultur in ihrer Seele gesetzt haben, ihr heiteres, sich selbst genügendes Walten in Gesellschaft wie im häuslichen Kreise, die schöne Harmonie ihrer Erscheinung und ihres ganzen Daseins, alles dieses entzückt Werthers nach Mitgefühl und Liebe verlangendes Herz in so hohem Grade, daß sich in Lotte bald sein ganzes Denken und Empfinden koncentrirt. Sie ist die erste, die einzige, die ihn mitten in dieser kalten, verschrobenen Welt versteht, die die Tiefe und das Wahre seiner Empfindung zu würdigen weiß. Doch eben dieses Wesen, das die Natur für ihn bestimmt zu haben scheint, das dem natürlichen Rechte nach sein ist, wird ihm durch ein höheres Gesetz versagt; denn sie ist bereits das Eigenthum eines Anderen. Sein reizbares, krankes Gemüth scheitert an den Versuchen, diesem Gesetze, dessen Berechtigung er theoretisch anerkennt, zu genügen und sich einer männlichen Thätigkeit in die Arme zu werfen. Zur sittlichen Ueberwindung zu schwach, sieht er, weil er zu sittlich ist, um entweder diesen Zustand zu ertragen, oder die Geliebte ihrem Verlobten abwendig zu machen, zuletzt keinen Ausweg, als zu sterben. — Werther und Götz, beide sind Charaktere, die sich nur in naturgemäßen Zuständen wohl fühlen können; beide gerathen mit den durch die Kultur gegebenen Verhältnissen in Konflikt; beide haben dabei ihre berechtigte Seite, der eine, indem er verlangt, daß die Kultur nicht Recht und Sitte mit Füßen trete, der andere, indem er in der Kultur Gemüth und Geist vermißt; beide aber gehen unter, weil sie ihre Subjektivität über die objektiven Verhältnisse stellen und die historisch nothwendige Seite der Kultur nicht gehörig anerkennen und würdigen.

Die Komposition von Werthers Leiden zeigt im Vergleich mit Götz von Berlichingen bereits einen merklichen Fortschritt. Die Dichtung, die, obschon ein Roman, doch, wie Rosenkranz bemerkt, innerlich ganz dramatisch organisirt ist, hat an Werthers und Lottes Verhältniß einen entschiedenen Mittelpunkt, und von Anfang an drängt Alles nach der ergreifenden Scene hin, wo beide Liebende bei der Lektüre Ossians von ihren Gefühlen überwältigt werden, nach welcher Katastrophe dann sich Werthers Schicksal schleunig erfüllen soll. Gleichwohl verläugnet auch dieses Werk nicht den Charakter von Göthes erster Entwicklungsstufe. Denn die Einheit in der Komposition, die anderswo die Frucht eines künstlich durchdachten Planes ist, hat hier lediglich ihren Grund in der der menschlichen Natur abgelauschten, oder vielmehr aus der eignen Brust geschöpften psychologischen Wahrheit und Nothwendigkeit der Entwickelung. Man fühlt es, daß Alles so kommen mußte, man fühlt es, weil, was uns vorgeführt wird, der Dichter im eignen Innern wirklich erlebt, oder — dieß gilt von Werthers unglücklichem Ende — dem Erlebniß eines Andern wenigstens in tiefster Seele nachempfunden hat. Es ist der unmittelbare, natürliche Ausdruck Göthescher Empfindung, von der er sich, wie er selbst sagt, durch diese „Generalbeichte" befreien wollte. Darin liegt der hohe Reiz dieses in seiner Art einzigen Werkes; darin liegt aber auch der Grund, warum es nicht über den Naturalismus hinausgekommen ist. Nicht blos im Werher, sondern auch im Götz, so sehr auch beide Charaktere auseinander gehen, giebt Göthe sich selber, in dem einen, wie er sich fühlt in seiner männlichen Kraft und in seinem biedern Wesen, wodurch er sich in Wetzlar in einer dort bestehenden Gesellschaft junger Männer, der er als Mitglied angehörte, den Beinamen des Götz von Berlichingen des Redlichen verdient hatte, in dem andern, wie ihn der Ton und die Art des gesellschaftlichen Lebens im Innersten unbefriedigt läßt und verstimmt, und wie er sich dafür zu entschädigen sucht in Wetzlar durch ein inniges Verhältniß zu Lotte Buff, in Frankfurt bald darauf durch vertraute Freundschaft mit der Brentano. Hatte also Göthe das Maß und die Züge für die zu

entwerfenden Bilder in sich selber, so daß er den Werther wie den Götz — zu welchem letzteren ihm das historische Material schon von Straßburg her zu Gebote stand — in wenigen Wochen vollendete, während er zur Vollendung des Egmont und Tasso, dieser maßvollen Schöpfungen, in denen wir Götz und Werther idealisirt wieder finden, viele Jahre brauchte; so konnte es bei dieser Schnelligkeit des Entstehens, bei dieser Unmittelbarkeit genialen Ergusses aus einer von jugendlicher Kraft und von Gefühl überströmenden Dichterseele, nicht ausbleiben, daß jenes Maß bis zu einer äußersten Grenze geführt, ja daß das Maß überschritten wurde. Hierüber hatte auch der Dichter selbst ein bestimmtes Bewußtsein. Nur so erklärt sich in beiden Dichtungen der Schluß. Wollte nämlich Göthe in Götz und Werther das rein Menschliche, die natürliche Empfindung, der Korruption der Kultur gegenüber, zur Anerkennung bringen, so durfte man erwarten, daß dieß Princip aus dem Kampfe siegreich hervorgehe. Der Dichter läßt aber Götz, der fast vierzig Jahre nach dem Bauernkriege auf seiner väterlichen Burg, wie es in der Volkshistorie heißt: „sanft und selig verschieden und seines Alters etliche und achtzig Jahr alt worden" ist, an Leib und Seele gebrochen, im Gefängniß sterben, und Werther, der die Geschichte seines eigenen Herzens, seine eigne Gefühlsschwäche, die er aber bereits überwunden hat, darstellen soll, läßt er ein Opfer seines Gefühls werden. Offenbar wollte er hierdurch ebensowohl seinem eignen Innern ein Correctiv geben, als zugleich einer allgemeinen sittlichen Forderung genügen. Die Berechtigung des Natürlichkeitsprincips sollte zwar an den gewinnenden Persönlichkeiten des Götz und Werther zur Erscheinung kommen, das Maßlose aber in der Anwendung dieses Princips sollte zugleich in seiner Verderblichkeit gezeigt werden. Wir sehen also Göthe schon in dem ersten Abschnitt seiner naturalistischen Periode, obwohl mitten drin in dieser Gedanken- und Gefühls-Sphäre, ihr doch mit einer Art kritischen Bewußtseins gewisse Schranken setzen, Schranken, die sich im zweiten Abschnitt noch fester bestimmen werden.

## Zweiter Abschnitt.

Dem Werther schließen sich, wie der Zeit, so dem Inhalt nach Clavigo und Stella an. Beide gehören zur Gattung des bürgerlichen Trauerspiels. Dieses wird nicht, wie die höhere Tragödie, von einer Idee getragen, wie z. B. Egmont von der Idee der Freiheit, hier gilt es nicht den Menschen in idealer Erhebung darzustellen, wie eine Iphigenie, einen Tasso; vielmehr zeigt uns diese Gattung das Individuum mit seinen natürlichen Neigungen und Abneigungen, mit seinen Vorzügen und Schwächen, mit seinen Tugenden und Lastern. Die verschiedenen, durch das Zusammenleben hervorgerufenen und bedingten Bestrebungen der Menschen, wie sie mit göttlicher und menschlicher Ordnung kollidiren, wie sie zum Glück oder zum Verderben führen — das ist die Sphäre des bürgerlichen Trauerspiels. Ist es demnach hier vorzugsweise des Dichters Aufgabe, die Charaktere naturgetreu wiederzugeben, wie das wirkliche Leben sie darbietet, so ist es wohl nicht ungeeignet, diese Gattung des Trauerspiels, im Gegensatz zu der ideal gehaltenen, die naturalistische zu nennen. — Auch hierin hat Göthe Epoche gemacht. Lessing hatte in seiner Emilie Galotti bereits den rechten Ton angegeben, indem er wirkliche, mit sicheren und lebhaften Strichen gezeichnete Charaktere auf die Bühne brachte. Aber Göthe erst zeigte, wie ein echter Dichter mit der gründlichsten Kenntniß des menschlichen Herzens die innerste Natur des Menschen zu schildern, und was er daraus für das Trauerspiel zu gewinnen vermag. Im Clavigo werden wir in den kleinen Kreis einer Familie geführt, deren stilles Glück durch einen Charakterlosen zerstört ist. Clavigos Liebe zu Marien schwand im gleichen Verhältniß, wie sich sein talentvoller Geist entwickelte, und wie sich der Kreis seiner



Thätigkeit und seiner Aussichten erweiterte. Sie genügt ihm nicht mehr, nicht sowohl weil sie ihm nicht mehr liebenswerth erscheint, als vielmehr weil seine Liebe von seinem mit jedem Tage wachsenden und von seinem Freunde Carlos sorgsam genährten Ehrgeize allmählig verschlungen ist. Er löst zuletzt das Verhältniß zur Verlobten auch formell auf und überredet sich, daß er dabei vollständig in seinem Rechte sei. Ungeachtet Carlos ihn in dieser Ueberzeugung auf das Geschickteste zu befestigen sucht, taucht doch das Gefühl seiner Schuld gegen die sich verzehrende Marie in ihm immer wieder von Neuen auf, und, getheilt zwischen Mitleid für die Verlassene und zwischen dem Interesse, seine Karriere zu fördern, schwankt er unstät von einem Extreme zum andern. Durch Beaumarchais' Drohungen läßt er sich schrecken und durch Mariens Elend wieder für sie gewinnen, und fällt dann doch wieder von ihr ab, nachdem ihn Carlos von Neuen auf den Standpunkt des natürlichen Rechts, d. i. hier des Egoismus, zurückgeführt hat. Clavigo theilt mit Werther Energielosigkeit des Willens. Beide, anstatt der sittlichen Ordnung Genüge zu leisten, überlassen sich ihrem subjektiven Gefühle und machen dieß zum Maßstab ihres Handelns. Während aber Werthers Schwäche doch aus einem ideellen Streben hervorgegangen ist, folgt Clavigos Schwanken nur aus seinem Egoismus. Ein Talent, aber ohne Charakter, ist er ein Spielwerk in den Händen dessen, der seine Leidenschaften zu lenken weiß. Wenn man daher mit Werther das tiefste Mitgefühl hat, kann man Clavigo nur verachten. Obwohl nun Werther unsere Sympathie in weit höherem Grade in Anspruch nimmt als Clavigo, so scheint doch der Dichter des Clavigo in sittlicher Beziehung über dem des Werther zu stehen. Im Werther kommt Göthe nicht über sich selbst hinaus. Der Zustand, den er kaum überwunden, ist ihm noch so theuer, daß er ihn bei aller Trostlosigkeit, die er hatte, doch wohlthuend und süß schildert, und daß er Werther selber, bei aller Schwäche, doch liebenswerth, und bei aller Verzweiflung, doch auch glücklich erscheinen läßt. Anders ist es im Clavigo. Göthe hat die Situation und die Seelenstimmung eines Clavigo, nach eigenem Geständniß, selbst erlebt und empfunden, als er sein Verhältniß zur Friederike von Sesenheim aufgab. Es wäre ihm ein Leichtes gewesen, diese Trennung als eine gerechtfertigte darzustellen. Er that dieß aber nicht; er macht Clavigo zu einem Feigling und läßt ihn von der Hand des die vom Gram gemordete Marie rächenden Bruders sterben. Beherrscht hier der Dichter bereits mit ethischem Bewußtsein den Stoff und sein eigenes Selbst, und zeigt in sofern dieser Abschnitt gegen den ersten, wie zu Ende des letzteren schon angedeutet wurde, einen bedeutenden Fortschritt, so unterscheidet sich nun auch in der Oekonomie Clavigo wesentlich vom Götz von Berlichingen. Hier ist im Vergleich mit der weitschichtigen, fast epischen Anlage des Götz Alles gedrungen und abgerundet. Die Handlung schreitet rasch vorwärts, und fast jedes Wort, das gesprochen wird, hat seine nothwendige Beziehung auf Clavigos Stimmung für Marie. Clavigos Schwanken ist ebenso psychologisch motivirt wie Carlos' und Beaumarchais' Dialektik schlagend und vollendet ist. Meisterhaft ist namentlich die Rolle des Carlos durchgeführt. Durch und durch Charakter, aber reiner Verstandesmensch, zeigt er dem Freunde zwei Wege, von denen er entweder den einen oder den andern zu wählen habe, entweder mit Marie, wenn er sie wahrhaft liebe, ein stilles Glück zu genießen, oder ohne sie eine glänzende Karriere zu verfolgen. Da er selbst, seiner Natur nach, für das letztere entschieden ist, so sieht er in Clavigos erlöschender Liebe die Veranlassung, nicht dieselbe wieder anzufachen, sondern ihn zu dem männlichen Entschluß zu treiben, daß er Marie gänzlich aufgebe und sich eine glänzende Zukunft erringen wolle. Dieses Ziel faßt er aus reinem Interesse für den Freund fest ins Auge uud verschmäht es nicht, Clavigo selbst unwürdige Mittel anwenden zu lassen, wenn nur der Zweck erreicht wird, der ihm höher gilt als das Mittel. Während Marie nur Gefühl, Clavigo zwischen Gefühl und Verstand getheilt ist, ist Car-

los nur Verstand. Darum ist er ein fester, nicht aber — denn ohne Gemüth kann er es nicht sein — ein edler Charakter. Carlos erinnert lebhaft an Mephistopheles, den klassischen Repräsentanten der abstrakten Verstandes-Reflexion. Hat Göthe die Umrisse zur Zeichnung des Letzteren dem Charakter seines Freundes Merck entnommen, so dürfte dieser dem Dichter wohl auch bei Koncipirung des Carlos als Urbild gedient haben. Wird dies dadurch noch wahrscheinlicher, weil Merck, den Göthe bei Lotte in Wetzlar eingeführt hatte, bei diesem, um ihn von seiner Liebe zu heilen, eine ähnliche Rolle spielte, als Carlos bei Clavigo, so begreift man, wie es Göthe möglich wurde, in diesem Carlos ein so lebensvolles Bild zu entwerfen. — So trefflich aber auch das Stück ist im Plane und in der Zeichnung der Charaktere, ein Mangel verräth es doch als das Werk eines der kunstgerechten Durchbildung noch ermangelnden, wenn auch genialen, Empirikers. Im letzten Akte nämlich, nach Beaumarchais' Verhaftung und Mariens Tode, wird Clavigo von seinem Diener, wider seinen ausdrücklichen Befehl, durch die Straße geführt, wo Marie wohnt. Er erkennt die ihm so wohlbekannte Straße erst, als er auf Mariens Leichenzug trifft; er läßt den Sarg anhalten und niedersetzen und wirft den Deckel ab. Dem allen fehlt jede Wahrscheinlichkeit, so wie es aus psychologischen Gründen kaum zu rechtfertigen ist, daß der über dem Leichnam liegende, von Schmerz und Reue vernichtete Clavigo auf Beaumarchais' Ruf den Degen zieht, um gegen ihn sein elendes Leben zu vertheidigen. „Hätte Clavigo, sagt hierüber Rosenkranz, als Cavalier Beaumarchais im Duell getödtet, dadurch Mariens wiedererglühte Liebe sich abermals entfremdet und sich dann, nachdem sie mit doppelt gebrochenem Herzen gestorben, selbst den Tod gegeben — das wäre viel poetischer und ethischer gewesen."

Das Trauerspiel Stella führt uns ebenfalls einen Kampf zwischen Pflicht und Neigung vor. Fernando hat Cäcilie, seine Gattin, und seine Tochter verlassen, weil ihm die Ehe zu einförmig geworden. Nachdem er eine Reihe von Jahren die Welt durchzogen, verbindet er sich mit Stella und genießt mit ihr ein überschwängliches Liebesglück. Da wird das Gewissen in ihm rege, und um den Frieden seiner Seele wieder zu gewinnen, reißt er sich los von der Geliebten und sucht drei Jahre lang nach Frau und Kind. Da Letztere Wohnort und Namen unterdeß gewechselt haben, kann er sie nicht finden und kehrt, da er beide für sich verloren glaubt, endlich mit bebendem, sehnsuchtsvollem Herzen zu Stella zurück. Hier trifft er nun seine Gattin, die eben angelangt ist, um ihre Tochter Stella als Gesellschafterin zu übergeben. Er ist entschlossen, seiner Pflicht zu folgen und mit Cäcilie, ohne Stellas Wissen, abzureisen. Stella erfährt aber den Plan, und Fernando entdeckt ihr nun selbst, daß Cäcilie seine Gattin, Lucie seine Tochter ist. Die Unglückliche, die für den Geliebten Alles verlassen hat, unterliegt dem Schmerze und nimmt Gift; Fernando fällt der Verzweiflung anheim und erschießt sich. — Man sieht, der Grundton ist auch hier: die Hingabe an das Gefühl, das nicht von sittlicher Strenge gezügelt wird, führt zum Unheil. Nur ist die Anlage hier ungleich tragischer als im Clavigo, weil der Held des Trauerspiels hier edler ist als dort, und weil die Alternative des Fernando weit erschütternder ist und viel tiefere Interessen berührt als die des Clavigo. Stella, die in Fernandos Wiedersehen eben erst ihr seligstes Glück feierte, die ohne ihn Nichts ist, die soll er preisgeben. Dazu gehört ein sittlicher Heroismus. Er hätte ihn geübt, wenn es ihm erspart gewesen wäre, die Geliebte als Opfer seiner Verirrung in die tiefste Verzweiflung stürzen zu sehen. Dieß läßt ihn moralisch und physisch zusammenbrechen; denn nachdem sie, die Schuldlose, vernichtet ist, kann er, der Schuldige, nicht länger leben, um mit den Seinen eine zufriedene und harmlose Zukunft zu genießen. — Wie in Bezug auf ethischen Gehalt Stella über Clavigo steht, so bleibt jenes Drama in der Kunst der Ausführung nicht hinter diesem zurück. Man ist



auf den wahrhaft tragischen Konflikt, der sich gleich von Anfang an vorbereitet, durchaus gespannt. Man fürchtet für alle Drei, für Fernando, Stella und Cäcilie, weil sie alle Drei edle Naturen sind, deren Geschick sich durch die, nun tief bereute, Jugend-Schuld des Einen zu einem kaum lösbaren Knoten verschlungen hat. Wie man die duldende, liebevolle, aufopferungsfähige Cäcilie, die unsere höchste Achtung in Anspruch nimmt, durch endliche Wiedervereinigung mit ihrem Gatten belohnt sehen möchte, so ist man besorgt für die lebensfrohe, gemüthvolle, in dem Geliebten ganz aufgehende Stella, zu deren Füßen wir von Anfang an einen gähnenden Abgrund sehen, von dem sie selbst keine Ahnung hat. Die Schilderung von Stellas Glück bei Fernandos Rückkehr ist ebenso hinreißend, als das Bild der Zerstörung, das Stella nach der Katastrophe darbietet, wahr und ergreifend ist.

Ist nun Stella das Tragischste, was Göthe bis dahin geleistet hat, und ist er überhaupt, nicht bloß in künstlerischer und formeller, sondern auch in ethischer Beziehung bisher stätig fortgeschritten, so ist doch nicht zu verkennen, daß er in den besprochenen Produktionen über die Sphäre des Gefühlslebens sich nicht erhoben hat. Seine Charaktere folgen ihren natürlichen Neigungen ohne die Energie sittlichen Bewußtseins; und so schlägt die — an und für sich berechtigte — Natürlichkeit der Empfindung in Sentimentalität um. Diese Sentimentalität bei Göthe erreicht endlich ihre Spitze in den Geschwistern.

In den Geschwistern hat Wilhelm eine Wittwe geliebt. Nach ihrem Tode zieht er sich deren Tochter zu und läßt sie in dem ihr als Kind beigebrachten Glauben, sie sei seine Schwester. Mariane aber empfindet für ihn anders als für einen Bruder. Sie fühlt sich mit mehr als schwesterlicher Wärme zu ihm hingezogen und verschmäht darum eine andere Partie, zu der sie sich bereits halb entschlossen hatte. — Offenbar liegt auch diesem Drama etwas von Göthe wirklich Empfundenes zu Grunde. Zwischen ihm und seiner Schwester Cornelie, der nachherigen Frau J. G. Schlossers, bestand ein selten inniges Verhältniß, so daß er selbst in Wahrheit und Dichtung das Geständniß ablegt, als sein Freund Schlosser ihm seine Absicht entdeckt habe, sich mit seiner Schwester zu verbinden, habe er bemerkt, daß er auf Letztern wirklich eifersüchtig sei, und fügt hinzu, er habe sich heimlich mit Selbstvertrauen nicht zu sagen unterlassen, daß, wenn der Bruder nicht abwesend gewesen wäre, es mit dem Freunde so weit nicht hätte gedeihen können. Von seiner Schwester sagt er, bei seiner Neigung zu Lotten habe sie sich allein, vielleicht verlassen gefühlt. Es scheint also, als habe Göthe über das Seltsame und ihm selbst Räthselhafte dieser gegenseitigen Empfindung, nach seiner Gewohnheit, durch Objektivirung derselben in den Geschwistern sich selbst klarer werden wollen. Wilhelm ist zwar in der That nicht Marianens Bruder — ihn als solchen zu schildern, mochten ihn wohl nahe liegende Rücksichten nicht rathsam finden lassen — aber — und moralisch hat dieß dieselbe Wirkung — er hat doch sein Wohlgefallen an ihrem Glauben, daß er es sei. Mag es in schwungvoller Poesie, besonders in der Lyrik, am Orte sein, die geheimnißvolle Stimme der Natur sprechen zu lassen, die, wo man sich fälschlich für blutsverwandt hält, das wahre Verhältniß ahnen und eine Neigung, wie sie hier in Rede steht, gerechtfertigt erscheinen läßt: hier, in dem bürgerlich gehaltenen Stück, machen Marianens Liebe zu dem vermeintlichen Bruder und Wilhelms Entzücken darüber den Eindruck einer widernatürlichen, unreinen Empfindung; übrigens giebt auch Mariane nirgends die leiseste Andeutung, daß sie davon eine Ahnung habe, Wilhelm sei nicht ihr Bruder. — Das Stück endigt mit einer glücklichen Heirath, und so kommt hier das Princip sittlicher Erhebung nicht einmal negativ zur Geltung.

## Dritter Abschnitt.

Wir sahen, wie Göthe sich in Werther, Clavigo, Stella und in den Geschwistern von der Bahn, die er zuerst im Götz eingeschlagen, allmählig entfernte. Die Subjektivität, die im Götz als Kraftgefühl hervortrat, schwächte sich in den darauf folgenden Poesien zu einer kraftlosen Gefühlsrichtung ab. Hatte dieß nun für die Entwickelung des Dichters die hochwichtige Bedeutung, daß sich auf diesem Wege die Empfänglichkeit für Regungen des Gefühls bis in die feinsten Nüancen in ihm ausbildete, daß er in den innersten Tiefen des menschlichen Herzens heimisch wurde, um aus diesem geheimnißvollen Schachte der Tragödie einen wahren und lebenswarmen Inhalt als Ausbeute zuführen zu können; so mußte nun seine Weiterbildung, wenn sie nicht einseitig werden oder ganz verkümmern sollte, eine entschiedene Wendung nehmen; sie mußte ein anderes, seit dem Götz zurückgebliebenes Moment mit erneuter Kraft hervortreten lassen, das Moment moralischer Selbstbestimmung. Nur da, wo sich die Beweglichkeit des Fühlens mit der Festigkeit sittlichen Wollens harmonisch ausgleicht, erwächst jene wahre Humanität, die den Dichter beseelen muß, wenn er uns über das Wirkliche und Gemeine erheben und veredeln soll. Nach dieser Ausgleichung trieb unsern Dichter seine gesunde, auf allseitige Entwickelung hin drängende Natur von selbst hin. Gleich nachdem er den Werther geschrieben, empfand er das lebhafte Bedürfniß einer Reaktion gegen jene sentimentale Verstimmung, die, gleichsam eine Krankheit der ganzen Zeit, in der Tiefe längst vorhanden und durch den Werther nur zum Ausbruch gekommen war. Produkte dieses Bedürfnisses waren Hanswursts Hochzeit, Pater Brey, der Triumph der Empfindsamkeit und Götter, Helden und Wieland. In Hanswursts Hochzeit wirft Kilian Brustfleck dem Hanswurst seine naturalistischen Unfläthereien vor. Hanswurst protestirt gegen Kilians Unterweisungen und meint, er sei, im Vergleich mit Kilians Zerfahrenheit, doch ein ganzer Kerl, der wenigstens immer wisse, was er wolle. Ist dieß Fragment gegen alle Prüderie gerichtet und gegen Unnatur in der Erziehung, so wird im Pater Brey die süßliche Sentimentalität eines Pfaffen verspottet, der um Eleonore, die Braut eines Hauptmanns, herumschleicht, bis der Bräutigam gerade zur rechten Zeit zurückkehrt, den empfindsamen Pater kräftig abführt und seine Braut wieder die gesunde Sprache echter Liebe vernehmen läßt. — Den eindringlichsten Spott gegen die Ueberschwänglichkeit, die in den zahlreichen Nachahmungen des Werther hervortrat, ja gegen sein eigenes Werk, richtete Göthe erst 1777 in dem Triumph der Empfindsamkeit, wo ein Prinz sich in eine Königin verliebt hat, von der er aber getrennt lebt, während eine Puppe, die jene darstellt, und die er anbetet, ihn auf seinen Reisen begleitet, zugleich mit einem großartigen Apparat von künstlichen Dekorationen, die ihm einen ganz anderen, höheren Genuß gewähren, als die Natur selbst. — Gegen Halbheit und ungesunden Geschmack in der Poesie hatte sich Göthe schon früher in der Farce Helden, Götter und Wieland ausgesprochen. Hier geißelte er Wieland auf's Schärfste wegen der Art, in der in seiner Oper Alceste griechische Götter und Helden modernisirt, und wie er in den Briefen, die er über diese Oper in den Merkur einrückte, an jenen kräftigen, gesunden Produktionen der Griechen „sich unverantwortlich versündigt hatte." Verfehlte nun auch diese humoristische Polemik in Göthes Innerem, sowie nach außen hin, ihre Wirkung nicht, so war diese Wirkung doch nur eine negative, vernichtende. Es bedurfte aber einer positiven That, eines lebendigen Zeugnisses für die Kraft und Selbstständigkeit des Individuums, damit es als Gegengewicht diene gegen jene maßlose Gefühlsrichtung, die die Sicherheit der innersten Existenz in Frage stellte. Als er sich nach einer Bestätigung jener Selbstständigkeit umsah, fand er als die sicherste Basis derselben sein



produktives Talent, eine Naturgabe, von der er die entschiedene Gewißheit hatte, daß sie ihm ganz eigen angehörte und durch nichts Fremdes weder begünstigt noch gehindert werden könnte. Indem er hierauf gern in Gedanken sein ganzes Dasein gründete, suchte er nach einem Bilde, in dem er sich jene Vorstellung veranschaulichen könnte, und er fand es in der alten mythologischen Figur des Prometheus. Er, der Menschenbildner, weiß sich von den Göttern unabhängig und ihnen ebenbürtig. Er will dem Zeus Nichts verdanken, will ihm das Seine lassen, verlangt dagegen auch, daß er ihm das Seine nicht antaste und erkennt nur das Schicksal über sich als Herrn. Die Menschen, seine Geschöpfe, läßt er Hütten bauen, giebt ihnen Privateigenthum und legt so die Grundlage zu menschlicher Civilisation. Die Prometheussage hat Göthe schon 1773 bearbeitet; 1807 nahm er sie von Neuen auf und bildete sie in der Pandora weiter aus. —

Prometheus war dem Dichter ein Symbol seines eignen Selbstgefühls. Er wollte aber nicht bloß sich selbst geholfen wissen, sondern zugleich der Wertherstimmung im Allgemeinen entgegensteuern. Da sah er nun wohl, daß ein dem griechischen Heidenthum entlehnter Stoff dem modernen Bewußtsein zu fern liege, als daß er dem von ihm erzielten, allgemeineren Zwecke entsprechen könne. Darin mochte vielleicht der Grund liegen, warum seine erste Arbeit über die Prometheussage Fragment blieb, und warum das Stück, das Göthe lebendig angriff, ohne, wie er selbst sagt, über den Plan weiter nachgedacht zu haben, im Laufe der Arbeit mehr darauf hinzielte, die im vorigen Jahrhundert viel beregten Ideen über die Kulturanfänge der Menschheit poetisch darzustellen, als daß es den ursprünglichen Plan verwirklichte. Genügte nun dem Dichter zur Durchführung seiner Idee Prometheus, der Titane des antiken Griechenthums, nicht, so lag es nahe, daß er sich die geeignete Gestalt im Bereich des modernen Christenthums suchte oder bildete. Es bot sich ihm dazu von selber die Faustsage, mit der er sich schon in Straßburg beschäftigte, deren Bearbeitung bis zu der Scene, wo Gretchen in der Kirche ohnmächtig zusammensinkt, in die siebziger Jahre fällt. — Sowie die Momente der Wahrheit, welche die griechische Religion enthält, das Christenthum, als die allgemeine, absolute Religion mit in sich aufgenommen hat, so implicirt nun auch die Faustdichtung die Idee des Prometheus. Der griechische wie der christliche Titane ringt nach der Gottesidee. Beide gründen ihr Selbstvertrauen auf das Bewußtsein, Gottes Wesen qualitativ in sich zu haben. Während aber der Erstere diese Gewißheit psychologisch unvermittelt in sich hat, fühlt der Letztere das verzehrende Verlangen in seiner Brust, an Erkenntniß vollkommen zu werden wie Gott. Das eifrigste Studiren aller Wissenschaften hat ihn nicht zu dieser Befriedigung gebracht. So ist er endlich zu der Gewißheit gekommen, daß das Göttliche und das, was die Welt im Innersten zusammenhält, sich nicht im Studium allein offenbart. Im Leben glaubt er diese Offenbarung zu finden, und er wirft sich daher dem Leben in die Arme; nicht, um darin seine letzte Befriedigung zu finden, nicht um des Genusses willen; er betrachtet vielmehr das Genußleben als eine Studie, die ihm das Geheimniß des Lebens selbst erschließen soll. Dem Vertrag mit dem Teufel gemäß sagt er nie zu einem Augenblicke der Lust: „verweile doch, du bist so schön." Denn nicht, um darin unterzugehen, will er die Sünde kennen lernen, sondern, um sie bis auf den Grund zu erforschen und sie dann vernichten zu können. Wie es für einen rüstigen Schwimmer etwas Verführerisches hat, sich in einen reißenden Wasserstrudel zu stürzen, nicht bloß, die Tiefe zu ergründen, sondern zugleich, seine Kraft und seine Kunst zu erproben, so wird Faust von dem Gefühle seiner sittlichen Vollkraft in das Böse hineingetrieben, um damit gleichsam zu experimentiren und aus dem Kampfe siegreich hervorzugehen. So ideal nun auch der Plan der Faustdichtung im Zusammenhange des Ganzen gehalten ist, in dem sie die Idee sinnlich dar-

stellt, daß der Mensch, der sich seiner göttlichen Natur bewußt ist, die sittliche Befähigung in sich hat, sich durch keine Macht des Himmels und der Erde von seinem Ursprunge dauernd losreißen zu lassen, so ist doch auch nicht zu verkennen, daß die Dichtung in ihrem ersten Theile, so weit sie der Periode vor 1779 angehört, auch ihre entschieden naturalistische Seite hat. Faust, insofern er, um Menschliches und Göttliches kennen zu lernen, in den Abgrund des Lasters hinabsteigt, ist Naturalist, und wenn ihn auch dabei eine Idee beseelt. Der Mensch, der den Standpunkt der Natürlichkeit überwunden hat, begnügt sich mit einer Erkenntniß, die er sich aneignen kann, ohne die sittliche Höhe, auf die ihn seine Menschenwürde stellt, verlassen zu müssen.

## Vierter Abschnitt.

Ist es bei gewöhnlichen Menschen ein Zeichen von Charakterschwäche und geistigem Unvermögen, wenn sie von einem Extrem zum andern übergehen, so ist dieß bei genialen Naturen eine natürliche Wirkung ihrer Stärke, ihrer Genialität. Das wahre Genie lenkt seine Thätigkeit nur auf das, was seiner Individualität homogen ist. Hat es aber mit glücklichem Instinkt seinen Gegenstand entdeckt und ihn in's Auge gefaßt, dann verfolgt es ihn auch, zumal wenn es noch in der Blüthe seiner Vollkraft steht, bis in seine äußersten Höhen und Tiefen, und es hat nicht eher Genüge, bis es ihn vollständig ausgebeutet. So war es bei Göthe. Eine tief empfundene Opposition gegen die herrschenden Richtungen auf den Gebieten des Lebens und der Litteratur hatten ihn in die Bahn hineingetrieben, die er mit seinen ersten Epoche machenden Dichtungen betreten, und er strebte dem Ziele, der Wahrheit und Tiefe natürlicher Empfindung in der Poesie Eingang und Geltung zu verschaffen, bis zu einem Punkte nach, wo es die höchste Zeit war, einzuhalten. Da lenkte er in die entgegengesetzte Richtung ein, um sich und Andere zu sittlichem Selbstgefühl und zu dem Bewußtsein energischer Willens- und Geisteskraft zu erheben; gelangte aber hier wieder zu einer Grenze, wo sittliche Erhebung und über das Maß des Menschen hinausgehende Ueberhebung sich die Hand reichen. Eine weniger tüchtige Natur konnte hier vielleicht untergehen. Göthe aber fand hier, wie dort, wo es galt, aus der Wertherstimmung herauszukommen, in seinem eignen Geiste das Mittel, dem Uebermaß seine Schranke zu setzen. Wie er mit freiem, offenem Blick seinen eignen Seelenzustand stets erkannte und würdigte, so mochte er fühlen, daß im Prometheus die Selbstvergötterung, daß im Faust die Bibelverachtung und der Atheismus ihre Vorkämpfer erblicken könnten. Einer solchen Reflexion mögen der Satyros oder der vergötterte Waldteufel, das Jahrmarktsfest zu Plundersweilern und der Prolog zu den neusten Offenbarungen Gottes, verdeutscht durch D. Carl Friedrich Bahrdt, Gießen 1774 ihren Ursprung wohl mit verdanken; wenigstens sind diese humoristischen Stücke gegen jene Verirrungen gerichtet, und sie fallen in die Zeit, wo Göthe den Prometheus bereits bearbeitet und sich mit Faust schon lange beschäftigt hatte. — Satyros predigt das Evangelium der Natur. Er wirft das Crucifix des Einsiedlers in den nahen Gießbach, macht sich selbst zum Gott und lehrt das Volk zum ursprünglichen Naturleben, das sich bis zur Kastanien-Kost erstreckt, zurückzukehren. Zuletzt wird der Selbstvergötterer, dessen thierische Natur sich handgreiflich offenbart, von seiner Gemeinde verjagt. Enthält dieses Stück einen sarkastischen Angriff auf Voltaireschen Haß gegen alle positive Religion und zugleich auf Rousseauschen Hypernaturalismus, der in Deutschland begeisterte Anhänger fand; so sollte das in das Jahrmarktsfest zu Plundersweilern eingelegte Puppenspiel, welches die Geschichte der Esther darstellt, wie die nach Göthes Tode gedruckten Fragmente zeigen, eine scharfe Invective gegen damaligen Atheismus und Bibelverachtung aufnehmen. Hamann rühmt sich da gegen Ahasver, wie viel Mühe es



ihnen gemacht, Herrn Christum, an den nur das große Pöbelheer glaube, und die Bibel, als ein schlechtes Buch, in Mißkredit zu bringen; er droht, alle, die sich zum Unglauben nicht bekehren lassen wollten, zu verderben. — Im Prolog zu den neuesten Offenbarungen u. s. w. persiflirt Göthe die damalige theologische Neologie der Aufklärung. Sie wird gleich in den ersten Worten, die Bahrdt spricht, treffend charakterisirt: „Da kam mir ein Einfall von ungefähr, So redt' ich, wenn ich Christus wär'." Der Herr Professor hat sich eine Gesellschaft geladen. Da kommen ungeladen die vier Evangelisten die Treppe herauf, Matthäus mit dem Engel, Marcus mit dem Löwen, Lucas mit dem Ochsen, Johannes mit dem Adler. Bahrdt heißt sie willkommen, ersucht sie aber ihre garstigen Bestien fortzuschicken und statt ihrer altväterischen, weitmanteligen Tracht einen knappen, modernen Anzug anzulegen, wie er ihn für sie gleich zur Hand habe. Sie aber lehnen das ab und gehen unwillig davon, indem noch des Lucas Ochs dem Professor einen Tritt versetzt. Darauf äußert Frau Bahrdt: „Die Kerls nehmen keine Lebensart an," und der Professor schließt mit den Worten: „Komm, 's sollen ihre Schriften dran." — In so kräftigem, in Hans Sachsischer Manier gehaltenem, Stile züchtigte Göthe die Extravaganzen seiner Zeitgenossen und seine eigenen.

## Fünfter Abschnitt.

Nachdem Göthe die verschiedenen Phasen des Naturalismus durchlaufen, den naiven, urkräftigen im Götz, den sentimentalen, charakterlosen in Werther, Clavigo, Stella und den Geschwistern, den selbstgewissen, titanischen im Prometheus und Faust, und nachdem er das Extreme in diesen Richtungen in den humoristisch-polemischen Stücken in ihre Schranken zurückgewiesen, da sammelt sich seine weiterstrebende Natur von Neuen, und indem er die Produktionen, die hinter ihm liegen, noch einmal im Geiste zusammenfaßt, stellt er, gleichsam als reife Frucht seiner naturalistischen Entwickelung, im Egmont ein großes Gemählde vor uns hin, in welchem uns alle bedeutendern Gestalten, die seine Phantasie nach einander geboren, aber alle auf das schönste Maß zurückgeführt, wieder begegnen. — Egmont theilt mit Götz und Faust das Bewußtsein der Selbstständigkeit und jenes Selbstgefühl, welches für jede ersprießliche Thätigkeit die unentbehrliche Grundlage ist. Während aber diese Sicherheit bei Götz in Willkühr und Gewaltthat, bei Faust in übermenschliches Streben ausartet, beruht und bleibt sie bei ihm auf dem Boden der Gesetzlichkeit und menschlicher Ordnung. Darum stirbt Götz mit trostlosem Blick auf ein verlorenes Leben und in eine trübe Zukunft, Egmont in der gewissen Hoffnung, daß sein Tod die Morgenröthe der Freiheit über sein Vaterland heraufführen werde. Aber auch von Werther hat Egmont eine Seite und auch von ihm die berechtigte. Zu Zeiten wird ihm frostig und unbehaglich im kalten Geschäftsleben; er sehnt sich danach, bloß Mensch zu sein, und vergißt dann in seligem Kosen mit Clärchen die gemüthlose Welt. — In Alba erscheint uns Carlos noch einmal. Beide sind Verstandesmenschen, energische, abgeschlossene Charaktere. Beider Grundsatz ist: was man einmal für gut und nothwendig erkannt hat, das führe man consequent und rücksichtslos zum Ziele. Alba folgt aber nicht dem Egoismus, als dessen Sprecher wir Carlos erkannten; vielmehr ist es eine Idee, die er Egmont gegenüber vertritt, die großartige, wenn auch erschreckende Idee des Absolutismus. Carlos bestimmt das Schicksal eines Familienkreises; Alba opfert seinem Princip das Glück eines ganzen Volkes. — Clärchen erinnert durch den Reiz natürlicher Anmuth, die durch eine gewisse Entschiedenheit im Handeln noch gehoben wird, an Lotte, durch die grenzenlose Hingabe an den Geliebten an Marie Beaumarchais. — Brackenburg endlich läßt sich mit Clavigo und Fernando vergleichen. Alle

Drei können ohne Bestimmung von außen her zu keinem Entschlusse kommen; doch unterscheidet sich der unglückliche Liebhaber von seinen Genossen durch die Redlichkeit seiner Gesinnung. — Wie die Charaktere im Egmont uns auf die früheren Productionen zurückweisen, so veranlaßt auch die Komposition und die ethisch-politische Bedeutung des Trauerspiels zu einem Rückblick auf die überwundenen Epochen. Götz von Berlichingen ruht wie Egmont auf historischer Basis. Doch bewegte sich dort der Dichter mit epischer Breite und in fast regelloser Folge: hier hat er die am Clavigo und an der Stella — wo es sich aber nur um das engere Bild einer Familiengeschichte handelte — bereits bewährte Kunst, einen dramatischen Stoff zu einer wohlgegliederten Einheit zusammenzufassen, auf die großartige Darstellung eines bewegten Völkerlebens mit dem glücklichsten Erfolge angewendet. Götz zerfällt in viele Einzelpartien und Episoden, die auf die Haupthandlung nur eine entfernte Beziehung haben; im Egmont zielt, bei aller Mannigfaltigkeit des dramatischen Lebens, jede Scene von dem Königschießen und dem Streite der Bürger in den Straßen an bis zu Egmonts verhängnißvollem Gespräch mit Alba darauf hin, auf das tragische Schicksal des Helden vorzubereiten. Dort hatten wir ein historisches Gemälde der Anarchie des sich auflösenden deutschen Reichs; hier ein politisches Drama, in dem sich dem Absolutismus gegenüber ein Staat bildet, der die verschiedenen Glieder mit ihren individuellen Rechten und Privilegien in eine Gesetz mit Freiheit verbindende Einheit zusammenfassen will. Die Liebe zur Freiheit, ja die Freiheit selber ist es, die sich in Egmonts naiver, heiterer, schöner Persönlichkeit darstellt. Er liebt sein Volk und will es frei wissen. Diese Liebe zum Volke wird durch seine Liebe zu Clärchen, zum bürgerlichen Clärchen repräsentirt. Im Kerker noch träumt er von der Freiheit, und diese Idee verkörpert sich ihm in dem verklärten Bilde der Geliebten. — Ist es also eine Idee, von der der Held des Stücks und das Stück selber getragen wird, so sind wir hier bei einem Moment angelangt, welches Egmont als einen bedeutungsvollen Wendepunkt in der Entwickelung unseres Dichters erkennen läßt. Bisher begegneten wir bei Göthe — in den nicht Entwurf oder Fragment gebliebenen, sondern wirklich vollendeten Dichtungen — noch keiner Gestalt, die von einem großen, edlen Gedanken über die schlechte Wirklichkeit des Lebens hinausgehoben wird. Ist dieß zuerst im Egmont der Fall, so reicht insofern diese Tragödie in die folgende, idealistische Periode hinüber. Wie sie aber zwar in Italien von Göthe noch einmal überarbeitet und erst 1788 veröffentlicht worden ist, aber schon vor seinem Uebergang nach Weimar 1775 im ersten Entwurf niedergeschrieben und lange vor der Italienischen Reise vollendet war, so gehört sie auch, nach ihrer bereits dargelegten, inneren Beziehung zu den früheren Produktionen und der äußeren Form nach, wesentlich der ersten, naturalistischen Periode an. Die Sprache erinnert bald an das Körnige, Volksmäßige im Götz, bald an die Wärme, das Gemüthvolle im Werther, bald an das Verstandesmäßige, Dialektische im Clavigo; überall ist sie dem Charakter und der Bildung der Sprechenden getreu angepaßt. Legte der Dichter hierauf offenbar einen großen Werth, weil es, wie im Götz, dem historischen Drama das Gepräge lebensvoller Wahrheit verleiht, so lag eben hierin der Grund, warum die metrische Form hier nicht angewendet werden durfte, da durch sie jene Treue und Mannigfaltigkeit der Darstellung nothwendig verwischt worden wäre. Dieser Umstand nun, daß Egmont, sowie die frühern Dramen, in Prosa geschrieben, ist, wie sich im Folgenden ergeben wird, vorzugsweise dafür entscheidend, daß ihm noch an der Grenze der ersten Periode sein Platz angewiesen werde.



# Zweite Periode.

## Klassischer Idealismus.

Mit dem Egmont hatte Göthe den Naturalismus vollständig ausgebeutet. Ein richtiges Gefühl, daß jede poetische Gestalt vor Allen wahr sein muß, hatte ihn den im Vorhergehenden geschilderten Weg geführt. Nachdem er aber aus dem „ewigen Jungbrunnen der Natur" die Wahrheit dramatischen Lebens geschöpft hatte, da galt es, für das Wahre nun auch die Form des Schönen zu finden. Wie sich Leib und Seele gegenseitig bedingen, wie die Individualität der letzteren durch die des ersteren nothwendig bestimmt wird, so verhält es sich auch mit Inhalt und Form eines poetischen Kunstwerkes. Der schöne Inhalt ist erst dann in Wahrheit vorhanden, wenn der entsprechende Ausdruck dafür, wenn die — im strengeren Sinne des Worts — schöne Form gefunden ist. Bezeichnet man nun nur das, was schön sowohl an Form als an Inhalt ist, als ideal, so durften wir beim Egmont wohl von einer schönen Persönlichkeit reden, nicht aber von einer idealen Darstellung, weil ihr die schöne Form abgeht. Diese Schönheit der Form, das verklärte, von harmonischem Rhythmus gehaltene und gehobene Gewand der Gedanken in Göthes folgenden Dramen verdanken wir seiner Italienischen Reise. Italiens klassischer Boden, nach dem ihn, als er nach vollständiger Lösung seiner naturalistischen Aufgabe sich selbst nicht mehr genügte, eine leidenschaftliche Sehnsucht trieb, hat Göthe zum zweiten Mal geboren; er hat aus ihm alles das gemacht, was seiner ursprünglichen Bestimmung nach aus ihm werden konnte und sollte. So konnte er bei seinem Abschied von Rom sagen: „In Rom habe ich mich selbst zuerst gefunden, ich bin zuerst übereinstimmend mit mir selbst, glücklich und vernünftig geworden." Es war das gleichzeitige, harmonische Zusammenwirken von Natur und Kunst, was den Dichter in ihm zur Vollendung gebracht hat. An Italiens herrlicher Natur erweiterte sich, wie er selbst sagt, sein Gemüth; ihr Anblick befruchtete seinen für Naturschönheit so empfänglichen Sinn und bereicherte seine Anschauung mit Bildern, deren Eindruck sich in ihm nie verwischte und ihn über den lokalen Hintergrund seiner schönsten Dichtungen die zarte, ätherische Färbung des südlichen Himmels verbreiten ließ. — Roms Kunstschätze zu beschauen und auf das Gründlichste zu studiren, wurde er nicht müde; er umgab sich mit Kunstwerken, um ihren Geist vom Morgen bis zum Abend auf sich einwirken zu lassen. Die edlen Gestalten des Alterthums begleiteten all sein Denken und Sinnen, und er wurde sich deutlich bewußt, wie der von ihnen empfangene Eindruck ihm für alle Zeiten ein „heimliches Gegengift gegen alles Schwache, Falsche und Manierirte" bleiben würde. Durch Zeichnen und Modelliren ließ er sich selbst in das Technische der bildenden Künste einweihen, um den Formensinn zu bilden, um mit Klarheit und Sicherheit die Dinge, in der Natur wie in der Kunst, zu sehen, wie sie sind, um die Gestalt aus ihrem Mittelpunkt, aus ihren nothwendigen Bedingungen zu begreifen. Gewann er so den hellen Blick und das untrügliche Gefühl für Maß und Schönheit in jeder äußeren Gestaltung, die seine Phantasie erzeugte, so konnte das innige Zusammenleben mit den erhabenen Erscheinungen der in ihren herrlichen Ueberresten noch fortlebenden und im Geiste zu jedem, der für ihre Sprache empfänglich ist, noch fortsprechenden, so schönen Welt auch auf sein ethisches Bewußtsein nicht ohne mächtige Wirkung bleiben. Der hohe Geist eines Apollo, die strenge Anmuth einer Artemir, die zarte Lieblichkeit einer Hebe mußten in seine verlangende Seele überströmen, seine Phantasie mit den würdigsten, heitersten Gebilden erfüllen und so auf die ganze Sphäre seines Denkens und Empfindens den veredelndsten Einfluß üben. So wurde Italien für Göthe die Schule, die ihn in den klassischen Idealismus hinüberführte, die ihn auf den Standpunkt stellte

von wo es ihm gelingen sollte, uns zu der Höhe eines idealen Daseins zu erheben, zu der emporzuleiten die letzte und schönste Aufgabe alles poetischen Schaffens ist.

## Erster Abschnitt.

Die vollendetste Frucht der großartigen Umwälzung, die Italien in Göthes Innerem hervorbrachte, ist Iphigenie auf Tauris. Schon 1779 begonnen, wurde sie erst 1786 am Garda-See in metrischer Form vollendet. Sie ist ganz geeignet, das zu bestätigen, was so eben über die nothwendige Beziehung zwischen Inhalt und Form gesagt wurde. Vergleicht man die prosaische Bearbeitung der Iphigenie mit der metrischen, so sieht man, wie es erst die sanfte Gewalt des Rhythmus ist, die dem Gedanken den edlen Schwung verleiht, die ihm erst die zarte Seele einhaucht, die dem Ganzen erst das Siegel einer idealen Schöpfung aufdrückt. Iphigenie in Prosa ist keine Iphigenie mehr. Ihr wären die Schwingen genommen, die sie in sanftem, erhabenem Fluge durch den reinen Aether idealer Innerlichkeit tragen. In diesen Bereich führt uns das Stück gleich mitten hinein. Wir sehen Iphigeniens edle Gestalt in den von heiligem Schauer durchwehten Götterhain treten. Sie öffnet der Göttin ihr Herz, das ihr, die sie vom Opfertode gerettet habe, zwar ergeben, aber nicht mit Lust diene, weil die Sehnsucht nach der geliebten Heimath sie hier im Scythenlande nicht froh, nicht heimisch werden lasse. Wie beim Prolog, so fühlt man sich durch das ganze Stück nicht bloß von einem Geiste erhabener Ruhe, maßvoller Schönheit und naiv-sittlicher Reinheit, wie er vorzugsweise der antiken, besonders der Sophokleischen Tragödie eigen ist, angeweht, sondern wir finden hier auch eine volle Befriedigung in der zarten, tiefen Innigkeit des Empfindens, wie sie unser modernes Bewußtsein, in charakteristischem Unterschiede von der antiken Welt, in Anspruch nimmt. Iphigenie hängt an ihrem schönem Vaterlande und an ihrem unglücklichen Vaterhause mit rührender Sehnsucht, die durch den langjährigen Dienst, den sie der Göttin für die Rettung vom Opfertode in Aulis schuldet, in ihr nur noch tiefer und elegischer geworden ist. Den Scythenkönig Thoas, ihren Wohlthäter verehrt und achtet sie, und seine Bewerbung um ihre Hand weiß sie mit der zartesten Rücksicht von sich abzuweisen. Sie fühlt es tief, wie sie ihm verpflichtet ist, und es ist ihr ein schmerzliches Bewußtsein, den edlen Mann wider Willen zu kränken. Es lebt aber in ihr als Griechin ein stiller, edler Stolz, der sie von dem Barbaren ewig trennt, und der leisen Hoffnung, die geliebte Heimath wieder zu sehen, kann und will sie sich nicht ganz entschlagen. — Iphigenie ist der Typus edler Weiblichkeit. Ihr Wesen ist Liebe, Weichheit und Anmuth der Empfindung, temperirt durch das rechte Maß von Willensstärke, Wahrheit, sittliche Würde und ein ursprüngliches Gefühl, welches sie in der schwierigsten Lage ohne Verstandes-Reflexion mit sicherem Takte das Richtige finden läßt. Diese edle, tiefe Innerlichkeit bleibt aber nicht in sich selber; sie ist vielmehr eine sittliche Macht, die veredelnd, versöhnend, beglückend auf Alles wirkt, was in ihren Bereich gehört, vor Allen auf Orest und Thoas. Orest hat seine Mutter Clytämnestra getödtet. Der damals bestehende Gebrauch der Blutrache gab ihm dazu das äußere Recht, ja die Verpflichtung; denn Clytämnestra hatte ihren Gatten, seinen Vater gemordet: aber er hat damit ein inneres, heiliges Gesetz verletzt, und der Muttermord rächt sich an ihm wiederum durch die Pein der Gewissensqualen. Das Orakel des Apollo hatte ihm gesagt, er werde von den Furien befreit werden, wenn er seiner Schwester Bild von Tauris nach Delphi bringe. Dieß zu erfüllen, landet er jetzt mit Pylades in Tauris. Sie werden gefangen und treffen mit Iphigenie zusammen. Pylades, den sie zuerst spricht, hat ihr bei der Erzählung von dem Ausgange des Trojanischen Kriegs



und von Agamemnons Tode über Orest selbst nicht die Wahrheit gesagt. Orest, noch ehe sich ihm Iphigenie als Schwester entdeckt, erfährt von der sittlichen Hoheit, die aus ihr spricht, einen so gewinnenden und überwältigenden Eindruck, daß er ihr bald die volle Wahrheit mittheilt. Und als er in ihr, der reinen, heiligen, wie er sie nennt, die Schwester wiedergefunden, so weiß er sich zwar bei dem ersten, ihn verwirrenden Eindruck nicht gleich zu fassen, vielmehr packen ihn, den Schuldbelasteten, die Furien noch einmal mit aller Macht. Doch schon die Vision, die ihm, aus seiner Ermattung erwacht, seine krankhafte Geistes-Erregung vorführt, läßt ihn die mit Mord und Blutschande befleckten Glieder seines Hauses im Hades mit einander versöhnt vorüberwandeln sehen. Dieß gewährt seiner noch umdüsterten Seele einen Hoffnungsschimmer für seine eigne Rettung, und als nun Iphigenie mit Pylades zu ihm zurückkehrt, so giebt sie ihm durch ihre Erscheinung und ihr inniges Gebet zu Apollo und Diana seine volle Besinnung und mit ihr zugleich seine Seelenruhe wieder. Seine Schuld, sowie er sie in tiefster, von Schmerz zerrissener Seele gefühlt und erkannt hat, ist gesühnt. Dieß ist das Werk der Schwester, die ihn in ihren reinen, liebevollen Armen sich selber wiedergegeben hat. Sie war es, die ihm „das Innerste in seinen Tiefen wendete." „Du wirst nicht untergehen," hat sie dem Verzweifelnden zugerufen, und es bestätigt sich ihr vorher im tiefsten Schmerz gesprochenes Wort:

O wenn vergossnen Mutterblutes Stimme
Zur Höll' hinab mit dumpfen Tönen ruft,
Soll nicht der reinen Schwester Segenswort
Hülfreiche Götter vom Olympus rufen?

Jetzt im vollen Bewußtsein seiner schuldbefreiten Seele ruft er aus:

Es löset sich der Fluch, mir sagt's das Herz.
Die Eumeniden ziehn, ich höre sie,
Zum Tartarus und schlagen hinter sich
die ehrnen Thore fernab donnernd zu.

Aber nicht bloß am Orest, auch am König Thoas bewährt sich die Macht ihrer sittlichen Größe. Es war Sitte in Tauris, daß jeder Fremde, der hier landete, der Athene geopfert wurde. Iphigenie benutzte ihren Einfluß auf den König dazu, diesen barbarischen Gebrauch einzustellen und überhaupt seinen Sinn für Menschlichkeit und Gesittung zu gewinnen. Dadurch, daß sie dem König die Ehe abgeschlagen, hat sie ihn aber erbittert, und auf seinen Befehl sollen die beiden gefangenen Fremden nach langer Pause wieder als die ersten Opfer für die Götter fallen. Da überreden sie der Bruder und der Freund, das Götterbild zu entwenden und mit ihnen zu fliehen. Sie befindet sich in dem tragischen Konflikt, entweder den geliebten, eben erst gefundenen Bruder zu opfern, oder ihren edlen Wohlthäter zu täuschen und zu berauben. Die Versuchung ist groß, zumal da der Zug der Heimath in ihr so mächtig und überdieß die Unterordnung des Weibes unter den Willen der Männer so natürlich ist. Allein nur im ersten Momente der Erregung ist Iphigenie eines solchen Gedankens fähig. Arkas mahnt sie an des Königs Wunsch und seine edle Gesinnung. Da kommt ihr Gefühl für das Rechte wieder zur vollen Geltung. Sie entdeckt dem König die wahre Sachlage: ihr Bruder Orest sei hier, sie nach der Heimath zu holen; und sie nach Griechenland zu senden, wenn sich dazu Gelegenheit darbiete, habe er ja stets versprochen. So entwaffnet sie durch die moralische Gewalt der Wahrheit den gekränkten König. Nachdem sich Orest als Bruder ausgewiesen und er auch die Frage, wie das Orakel zu erfüllen sei, das nicht Apollos, sondern nur seine Schwester Iphigenie, die Retterin seiner Seele, gemeint haben könne, gelöst hat, entläßt sie Thoas. Doch das mit Unmuth gesprochene Lebewohl kann sie nicht ertragen. Sie will in Freundschaft und Liebe von

ihm scheiden. Das persönliche Verhältniß zwischen ihnen soll auch segensvoll auf die Völker wirken: die Menschenopfer sollen in Tauris künftig einer menschlichen Sitte weichen, und in edler Verbrüderung soll ein Band des Gastrechtes die Scythen mit den Griechen verbinden. So wird Thoas stufenweise von ihr zu ihrer eigenen sittlichen Höhe emporgehoben. Er ist zuletzt überwunden und mit einem freundlichen Lebewohl reicht er ihr die Hand zum Abschied.

Der Stoff der Iphigenie ist der gleichnamigen Tragödie des Euripides entlehnt. Der moderne Dichter hat aber in wundervoller Weise, ohne das Nationale des Griechenthums zu verwischen, das Stück zu einem allgemeinen, idealen Standpunkterhoben. Orest, dem mit Fluch beladenen Hause des Tantalus entsprossen, der Mörder seiner Mutter, wird von den Furien verfolgt. Der Delphische Gott schickt ihn nach Tauris: von dort, sagt ihm der Gott, solle er das Bild seiner Schwester holen, dann werde er Ruhe finden. Bei Euripides wird nun das Bild der Athene wirklich geraubt, und der Konflikt mit dem Thoas findet dadurch seine Erledigung, daß Athene selbst vermittelnd dazwischen tritt. Danach bleibt es dem Zuhörer überlassen, sich den Orest, wenn er, dem Orakel gemäß, mit dem Bilde nach Delphi zurückgekehrt, mit der Macht des zürnenden Schicksals ausgesöhnt zu denken. Während also bei dem antiken Dichter die Katastrophe nur äußerlich gelöst wird, erledigen sich bei Göthe alle Kollisionen durch die freie Selbstbestimmung der Handelnden. Bei den griechischen Tragikern ist zwar das Fatum, das der Volksglaube nur als eine äußere, die Menschen und die Götter blind beherrschende Nothwendigkeit kennt, bereits eine Gerechtigkeit und Vergeltung übende Macht; aber die wahre Versöhnung des Menschen mit den sittlichen Mächten kennen sie nicht. Orestes und Oedipus werden zwar bei Aeschylus und Sophokles mit den Göttern versöhnt, aber nur durch das äußere Hinzutreten von Göttern und Menschen. Dem Alterthum war ja das Göttliche etwas nur außer dem Menschen Liegendes, mit dem er sich in keiner geistigen Gemeinschaft fühlte. Erst im Christenthum, das die Religion zu etwas wahrhaft Innerlichem macht, weiß sich der Mensch vermöge seiner göttlichen Natur mit Gott in innigster Verbindung, und ist er von Gottes sittlicher Ordnung abgewichen, so hat er die Mittel zur Versöhnung mit Gott in sich selber, so wie in ihm selber die Triebfedern für sein Handeln lagen. Iphigenie nun stellt uns die Menschheit dar, wie sie sich von der unfreien Schicksals-Idee zu freier, sich selbst bestimmender Sittlichkeit erhebt. Sie löst mit ihren reinen, schuldlosen Händen die Macht des grausen Fatums, das seit Tantalus Uebermuth über ihrem Unglückshause waltet. Des Menschen Schicksal liegt in seiner eignen Brust. Dieser Gedanke ist es, der den Orest in tiefster Seele erschüttert, der ihm aber auch, nachdem er sich selber wiedergefunden, Lebensfreude und neue Thatkraft giebt. So wird also in der Iphigenie, dem idealen Bilde edler Menschlichkeit, die Kraft sittlicher Wahrheit und tief ergreifender Innerlichkeit veranschaulicht, „welche, wie sie im Sturme der Versuchung die eigne Seele rettet, so auch aus dem gotterfüllten weiblichen Gemüthe verklärend, sühnend und versöhnend außer sich wirkt." Dieser vorzugsweise moderne Gedanke wird nun aber nicht etwa wie ein Dogma gepredigt; vielmehr stellt er sich auf die objektivste Weise an den Personen dar, während diese im Allgemeinen über die Sphäre ihrer Nationalität nicht hinausgehen. Die Vorstellungen der Iphigenie, des Orest und Pylades über das Schicksal, über Schuld, über die Beziehungen der Menschen zu einander und zu Gott sind ganz griechisch und sie äußern sich durchaus in nationaler Form. Nur werden diese Vorstellungen und diese Formen verklärt und idealisirt durch eine edle, zarte Sittlichkeit, die, weil sie ein allgemein-menschliches Besitzthum ist, sich mit jeder Nationalität verträgt und in einzelnen Individuen bei allen Nationen zu finden ist. Specifisch Modernes ist hier nicht zu finden. Gewissen, Reue, Versöhnung mit Gott und dergleichen liegen keineswegs als klar ausgeprägte Begriffe im Bewußtsein der Handelnden:



doch sehen wir ihre Wirkungen, weil sie in der menschlichen Natur, wenn sie bis zu einem gewissen Grade der Geistes- und Gemüthsbildung gekommen ist, ihre ewige Geltung haben. So feiert in der Iphigenie das, was zu allen Zeiten das Schönste und Erhabenste im Menschen ist, seinen glänzendsten Triumph.

## Zweiter Abschnitt.

Hatte Göthe mit der Iphigenie in der idealen Sphäre des Dichtens bereits das Höchste und Vollendetste erreicht, so lag es nun in seiner rastlos fortschreitenden Entwickelung, in seiner alle Tiefen des Menschenlebens durchdringenden und erschöpfenden Natur begründet, daß er auch auf dieser Stufe zu einem Extreme gelangte. Je tiefer er sich in die Idealität hineinlebte und hineinfühlte, je deutlicher er in sich selber empfand, wie sein dichterisches Produciren hierdurch einen totalen Umschwung erlitt, desto unabweißlicher mußte sich ihm die Idee aufdrängen, die ideale Weltanschauung eines Dichters zum Gegenstande eines Dramas zu machen. Dieß hat er im Torquato Tasso gethan, einer Dichtung, in die er, wie er selbst sagt, „Vieles von seinem Eigensten" eingewoben. Wir erwähnten es schon als eine hervorstechende Eigenthümlichkeit Göthes, daß er aus einer gewissen inneren Nothwendigkeit, seine innersten Seelenzustände, um sich ihrer zu entledigen, und um seine erregten Gefühle mit sich ins Gleichgewicht zu bringen, zu objektiviren pflegte. Was Göthe gedichtet hat, das hat er alles selbst erlebt und empfunden. Dieß ist es, was ihn einerseits zum subjektivsten Dichter macht, den wir kennen, während er andererseits die Anerkennung größter Objektivität in Anspruch nimmt, weil Niemand die Dinge unbefangener und mehr aus ihrer eigensten Natur heraus aufgefaßt hat als Göthe. Tasso, in dem er seine eigenen Gefühle schildert und zugleich das allgemeinste Bild von dem inneren Leben eines Dichters giebt, liefert dafür den glänzendsten Beweis. Es handelte sich darum, die Idealität als Empfindung, d. h. als Idealismus darzustellen. Die Träger und Pfleger des Idealismus sind die Dichter. Sie sehen die Welt und die Menschen wie sie sein sollten. Sie erheben uns über das Gemeine und veredeln unser Denken und Fühlen, indem sie uns mit den verklärten Gestalten ihrer Phantasie alles Hohe und Tiefe empfinden lassen. Sollte sich aber der Idealismus dramatisch darstellen lassen, so mußte er sich äußerlich bethätigen, er mußte in Konflikt gerathen, und mit was sonst als mit seinem Gegensatze, dem Realismus? Er mußte handeln und gerade dadurch, daß der Idealismus, als solcher, handelnd auftritt, geht er über seinen Bereich hinaus und verfällt den Mächten, die ihm seine Berechtigung bestreiten. Doch auch die andere Seite, der Realismus hatte einen Theil der Schuld an dem Zwiespalt, der zur Darstellung kommen sollte, auf sich zu nehmen. Anstatt dem Idealismus mild und anerkennend entgegenzukommen, stellt er sich ihm schroff und abweisend gegenüber und verletzt so das zarte Gewebe tiefer Innerlichkeit. Der Ausgang kann kein anderer sein, als daß sich Idealismus und Realismus versöhnen, und daß der eine im Bunde mit dem andern seine Ergänzung findet. Tasso eignete sich vor Allen zum Repräsentanten des Idealismus, einmal weil ihn die Geschichte als ein sehr sensibles, nur in seinen Ideen und Phantasien lebendes, äußerst fein und zartgewobenes Dichtergemüth kennt, dann auch weil sein befreites Jerusalem in dem Kampfe um das Grab des Erlösers einen vorzugsweise idealen Gegenstand zum Inhalt hat. Er lebt am Hofe eines kunstsinnigen, geist- und gemüthvollen Fürsten, im vertrautesten Umgange mit einer tief und fein gebildeten Prinzessin. Fern von dem Geräusch der Welt führt er ein innerliches Leben und die Wirklichkeit sieht er nur im verschönernden Spiegel seiner Phantasie. Eben hat er sein Epos vollendet. In solcher Zeit, bemerkt Rosenkranz, stellt sich beim Dichter eine gewisse Abspannung

ein, eine Reizbarkeit, die sich leicht Luft macht, wenn man ihm nicht mit zarter Rücksicht begegnet. In solcher Stimmung, während er in liebender Anerkennung derer, die ihm die theuersten sind, den schönsten Lohn findet und zugleich, nicht ohne einen Anflug von Wehmuth, sich mit Homer zusammen in's Elysium hineinträumt, da tritt ihm der Weltmann Antonio entgegen. Antonio ist ein edler Charakter; er fühlt aber etwas Menschliches, als er, der eben von einem mühevollen Dienst, den er dem Fürsten in wichtigen Staatsgeschäften geleistet hat, zurückkehrt, den jungen Dichter von liebenswürdigen Händen mit dem in heiterer, stiller Muße gewonnenen Lorber gekrönt sieht. Tasso seinerseits fühlt, daß dieser Mann im vollen Maße besitzt, was seiner Individualität zu ihrer Vollendung abgeht. Er erkennt in ihm die Sicherheit und Ruhe, die auf Weltkenntniß beruht, während er zugleich einer feinern Bildung nicht ermangelt, wie dieß sein Urtheil über Ariost zeigt. Diese Ueberlegenheit zieht ihn eben so sehr an, als sie ihm imponirt. Antonio, theils in gereizter Empfindlichkeit über die nach seinem Gefühl übertriebene Würdigung dichterischen Verdienstes, theils in der wohlgemeinten Absicht, den verwöhnten Liebling des Hauses in die Schranken bescheidener Mäßigung zurückzuweisen, setzt seinem rückhaltslosen, dringenden Freundschafts-Anerbieten eine gewisse Kälte entgegen. Es kommt zum Wortwechsel, dann zum Streit und endlich fordert der Dichter seinen Gegner zum Zweikampf heraus. Indem also hier der Idealist zum Handeln kommt, überschreitet er die Grenze der Mäßigung und der Sitte. Vom Fürsten dafür mit Stubenarrest bestraft, wird er gewaltsam in sein Inneres zurückgescheucht. Da verlangt dieses Innere naturgemäß eine Ergießung seines krankhaft zusammengepreßten Inhalts, und indem sich sein volles Herz der Prinzessin mittheilt, strömt es über, und seine Liebe, bisher nur innerlich und ideal gehalten, will sich jetzt auch in sinnlicher Form realisiren. Zum zweiten Mal überschreitet er, indem er handelnd wird, Form und Grenze der gegebenen Verhältnisse und zerstört so mit eigner Hand seine schöne Welt, die ihn nur so lange beglücken sollte, als er ihre Grenzen nicht aus der Idealität in die Wirklichkeit hinausrückte. Zuletzt, da ihn Alles verlassen, reicht ihm Antonio die Hand und bietet ihm Rath und Beistand an. Tasso sieht, daß der Mensch mit bloß idealen Anschauungen der festen Grundlage für ein gehaltenes Leben ermangelt. Antonios Freundschaft bürgt dafür, daß eine richtige Würdigung der gegebenen Zustände seinem idealen Denken und Empfinden künftig das nöthige Gegengewicht halten werde. — Wie Iphigenie, so verdankt auch Tasso seine Vollendung dem Aufenthalte in Italien. Am 1. Febr. 1788 schreibt Göthe aus Rom: „Tasso muß umgearbeitet werden, was dasteht, ist nicht zu brauchen, ich kann weder so endigen noch alles wegwerfen." Nur in Italien konnte er die Eindrücke bekommen, um eine solche Dichtung zu Stande zu bringen. Der Italienische Himmel, die Milde der südlichen Luft, der Anblick und Genuß eines Italienischen Parks, die Umgebung ruhig-erhabener Schönheitsgestalten — alles dieses gehörte dazu, um ein Drama zu schaffen, das der stille Zauber der Lokalität, der zarte Hauch, der sich über das ganze Gemählde verbreitet, die feine, edle Haltung der Charaktere, die durchweg schöne, ebenso im leidenschaftlichen Pathos wie in der ruhigen Empfindung verklärte, ätherische Form des Ausdrucks zu einem wahrhaften Meisterwerke machen sollten.

---

Haben wir den Bildungsproceß unseres Dichters von den ersten Erzeugnissen seiner genialen Natur bis zu den vollendetsten Schöpfungen seines ideal gebildeten Geistes verfolgt, so wird sich nun die Wahrheit für das Eingangs über das Naturgemäße in der Entwickelung der Göthe'schen Poesie Gesagte mit Leichtigkeit ergeben. Wie in der Natur alles Schaffen auf der Vermittelung von Gegensätzen beruht, wie das organische Werden von den niedrigsten Pflanzen bis zu den höchsten Ausprägungen animalischen Lebens durch Assimilirung heterogener Elemente vor sich geht, wie das Universum nur durch ewige Ausgleichung zweier einander widerstrebender Kräfte zusammengehalten wird; so erwächst auch die Gesundheit und die Vollendung geistigen Lebens nur aus dem unabläßigen Kampfe konträrer Potenzen. Die beiden Mächte, durch deren gegenseitige Kompensation in jedem Menschen ein gesundes geistiges Leben bedingt wird, die Sinnlichkeit, d. h. das Streben, den angenehmen Eindrücken, die die äußeren und die inneren Sinne von außen erfahren, sich hinzugeben, die unangenehmen von sich abzuwehren, und die sittliche Vernunft, die uns im Bewußtsein unserer sittlichen Aufgabe und unserer Gottähnlichkeit jene Eindrücke zügeln und zum Gedeihen einer wahrhaften Bildung verarbeiten läßt, diese beiden Mächte gestalten sich im Dichter, wenn wir ihn in seiner Eigenschaft als produktives Wesen in's Auge fassen, als receptive und als ästhetisch-restriktive Kraft. Die Seele des Dichters ist der Mikrokosmus, in welchem sich die Gedanken und Gefühle des Makrokosmus abspiegeln. Was auch immer die Menschheit bewegt, es strömt durch sein Inneres und erregt in ihm der allgemeinen Bewegung entsprechende, wenn auch von seiner Individualität modificirte Empfindungen. Ist es diese perpetuirliche Strömung, die ihm Nahrung und Leben zuführt, die seine Produktivität um so inhalts- und lebensvoller macht, je reicher und anregender sie ihm zufließt, so ist sie es doch auch, die ihm fortwährend Gefahr droht, weil sie ihn leicht mit ihren Fluthen fortreißen oder in ihren Wogen begraben kann. Gegen diese andrängende Macht bedarf es daher einer dauernden Reaktion, theils um seine Individualität zu wahren, weil nur das von dieser durchdrungene und aus dieser heraus neu geschaffene Allgemeine einen poetischen Stoff abgeben kann, theils, um das, was er in seiner Seele empfängt, mit sittlich-ästhetischem Bewußtsein zu sichten und zu gestalten. Es ist in der Natur des Menschen begründet, daß die ersten der beiden Mächte, die wir als die receptive bezeichneten, in den Jugendjahren des Dichters am stärksten und überwiegend hervortritt. Bürger und Heine sind schlagende Beispiele, was aus einer durch und durch poetischen Natur werden kann, wenn jene zweite Macht, die ästhetisch-restriktive, der ersteren nicht zeitig hemmend und läuternd entgegenarbeitet. Auch Göthe, der von den Strömungen der Zeit immer mächtig erfaßt wurde, war dieser Gefahr, und wiederholt, ausgesetzt. Bald drohte die naturalistische, bald die Gefühls-Richtung, bald das atheistisch sich selbst vergötternde Streben ihn zu überfluthen; aber immer war es seine sittliche oder seine ästhetische Natur, die ihn vom Abwege zurückführte. Wie ein gesunder physischer Organismus die unreinen, schädlichen Elemente, die er empfangen, durch instinktive Thätigkeit aus sich absondert, die nährenden Bestandtheile aber in sich verarbeitet und dadurch sein Wachsthum fördert, so warf Göthes geistiger Organismus aus sich heraus, was sein Gedeihen stören, und er eignete sich an, was ihn nähren und vervollkommnen konnte. Mit dem ethischen Fortschritt geht bei dem echten Dichter der künstlerische Hand in Hand. Denn Inneres und Aeußeres eines poetischen Kunstwerks stehen zu einander, wie schon angedeutet wurde, in der innigsten Wechselwirkung. Was der Dichter edel denkt und empfindet, dafür hat sein plastisches Vermögen auch eine edle Form, sowie sich Göthen Egmonts herrliche Gestalt von selber darbot, sobald der sittliche und geistige Gehalt dazu, als Gesammtresultat seiner bisherigen Entwickelung, in seiner Seele fertig lag; umgekehrt nöthigt die Schönheit der Form dem Dichter den entsprechenden Inhalt ab, sowie die äußeren Erscheinungen einer Iphigenie, eines Tasso, einer Prinzessin Leonore, sobald sie in Göthes von Italiens Kunstwerken befruchteter Phantasie in klassisch-schöner Form neu geboren waren, eine Umarbeitung der beiden Dramen erforderten, die den ätherischen Leibern eine eben so ätherische Seele geben sollte.

Mit dem Tasso geschieht in Göthes Bildungsproceß, dem der bald darauf erfolgte Ausbruch der französischen Revolution eine entschiedene Wendung geben sollte, ein gewisser Abschluß. Was er im Werther in dunkelem, fast krankhaftem Drange erstrebte, das hat er hier in höchster Klarheit und mit plastischer Ruhe geleistet. Dortscheitertdie maßlose Sehnsucht, eine ideale Weltanschauung mit den realen Verhältnissen in's Gleichgewicht zu setzen, an der Macht des Gefühls: hier versöhnt sich der Idealismus mit der Realität, nachdem durch Läuterung des Gefühls einerseits und durch Verklärung des Realismus andererseits eine Ausgleichung zwischen beiden möglich geworden. Was der Dichter an der Iphigenie, die kein überirdisches, sondern ein menschliches Wesen ist, das menschlich fühlt und menschlichen Versuchungen ausgesetzt, und doch ein weibliches Ideal ist, was er an dieser bereits praktisch bewährt hat, daß sich die Ideen des Dichters mit der Wirklichkeit menschlicher Verhältnisse vermählen lassen, um aus dieser Verbindung das wahrhafte Ideal hervorgehen zu lassen, das spricht sich im Tasso als Göthes theoretisches Bewußtsein aus. Wie nun diese Versöhnungsidee für den Dichter des Tasso ihre subjektive Geltung hat, so hat sie auch ihre objektive Bedeutung für die Menschheit überhaupt. Das Leben zu idealisiren und die Ideen im Leben zu verwirklichen, das ist die letzte Aufgabe alles Lebens der Individuen sowohl wie der Völker. Sie zu lösen helfen uns die Dichter, wenn sie wie Göthe, als Priester des Schönen, die Flamme der Liebe und Begeisterung für Edles, Hohes und Wahres in unserem Herzen entzünden und nähren.

---

S. 1 Z. 3 v. u. ist nach den Worten: Die zweite Periode, der Satz ausgefallen: zu der durch Egmont ein vermittelnder Uebergang gebildet wird.

S. 3 Z. 8 v. o. lies: nehmen statt nimmt.

This book is due two weeks from the last date stamped below, and if not returned at or before that time a fine of five cents a day will be incurred.

APR 9 1930

COLUMBIA UNIVERSITY
0032197950